LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

1961
Vol. 16/I

JOHN PERKINS

Les oiseaux, en s'agitant dans les deux cages, faisaient tomber les grains de mil, et le tapis sous les cages en était parsemé. Paddy donnait chaque matin à manger aux oiseaux, avant de partir à son travail (elle n'oubliait pas non plus les six chats), mais elle ne passait pas souvent la brosse et l'aspirateur dans la maison : quand elle rentrait, à six heures, elle avalait quelques sandwichs et deux bouteilles de *coke*, et reprenait sa voiture, pour ne revenir à la maison que vers minuit, et vannée, car elle ne volait pas ses dix dollars, sur l'autodrome du New Hampshire où elle allait ainsi chaque soir donner le départ, calculer les temps, courir elle-même dans sa Jaguar.

— Pour dix dollars ! criait John. Et même pas : il faut compter un dollar d'essence chaque fois, au moins !

Il l'attendait, en compagnie de ces bêtes. Dans la pièce vivement éclairée, les oiseaux avaient des paniques qui faisaient vaciller les grosses cages suspendues loin de la lampe. Ils renversaient leur gobelet d'eau. John le remplissait, l'accrochait dans l'angle de la cage, trois, quatre fois avant que les oiseaux ne s'endorment,

abrutis, les plumes malades. Le chien dormait aussi sur le divan, qu'il occupait dans toute sa longueur. C'était le chien de Paddy, qu'elle emmenait partout, excepté à ces courses du New Hampshire : elle avait essayé, mais le bruit des moteurs, la vision des voitures lancées affectaient bizarrement ce chien qui hurlait ensuite au passage d'une auto devant la maison. Les oiseaux faisaient silence, John s'assoupissait allongé par terre, la tête sur un coussin ; puis il se relevait : le chien sentait trop mauvais. En un quart d'heure, l'atmosphère de la pièce devenait insupportable à John ; il devait s'y mêler aussi la fiente des perruches et la saleté générale, la poussière, les plantes vertes qui poussaient sournoisement dans les jardinières. Le chien et les oiseaux dormaient, mais ces plantes bougeaient toujours, près de la fenêtre; elles faisaient même un bruit, dans le courant d'air entretenu par la porte toujours ouverte. John ne quittait cependant pas cette pièce, parce que c'était de là qu'il pouvait voir le tournant de la route par où Paddy devait arriver ; il y avait là un lampadaire éclairant si bien la chaussée que John, de la fenêtre, pouvait distinguer un instant le visage de Paddy au volant de la Jaguar courant droit vers la maison. Ce n'était pas l'inquiétude, ce n'était pas l'amour qui le faisaient guetter ce retour ; si quelque chose d'autre qu'une invincible et intolérable habitude le contraignait à rester sous les oiseaux idiots, près du chien malodorant, et à regarder à travers les affreuses plantes vertes, c'était la colère : elle attendait en lui l'apparition du visage à la lumière de la chaussée. Le visage qu'il avait trouvé beau sept ans avant, ce visage après lequel sa colère s'élançait maintenant, comme une bête, sans pouvoir l'effrayer, sans qu'il soit troublé même par une marque d'attention — ce visage immuable, tiré par la fatigue de conduire à toute vitesse, et toujours avec une espèce de sourire, et triste, perpétuellement triste sans rien dire.

A l'instant même où il revoyait ce visage, sur la route, ou dans la maison, John en avait assez ; un coup d'œil suffisait ; il n'allait jamais au-devant de sa femme quand, ayant rangé sa Jaguar, elle montait le petit escalier qui va de la chaussée à la maison. Il l'attendait tous les soirs, il guettait son retour, et c'était pour quitter la maison dès qu'elle y était rentrée. A son tour de sortir, passé minuit, et quand il reviendrait, vers deux heures du matin, tremblant de fatigue et de fureur, ce serait la même chose : il voudrait encore s'enfuir, dès qu'il apercevrait le visage, sur l'oreiller cette fois, endormi ou éveillé, peu importait : il saurait la réveiller. A deux heures du matin, il voudrait encore s'enfuir — comme chaque fois, mais il n'aurait plus la force ; s'enfuir, c'était se dominer, éviter le pire ; à deux heures du matin, il était brisé, livré à la fatigue, à la colère... Le sommeil viendrait, oui, mais pas avant d'avoir hurlé, pleuré, frappé. Était-elle seulement éveillée, les yeux ouverts ?

Il y avait les oiseaux, il y avait le chien, il y avait les chats. C'était Paddy qui s'occupait d'eux, lui les aurait laissés crever, elle le lui faisait chaque jour doucement remarquer. Il lui répondait que les chats sont des animaux qui diffusent une onde d'une certaine longueur, et que chaque humain est un poste récepteur réglé d'une façon particulière, que certains ne s'accordent pas avec les ondes du chat et qu'elles leur font du mal. Lui ne pouvait entrer dans la cuisine sans éprouver une sorte de vertige et de nausée ; l'onde des six chats le démolissait, tout simplement. C'était au point qu'il s'arrangeait pour ne plus avoir à pénétrer dans la cuisine ; chaque soir il rapportait un sandwich et une boîte de bière, et se contentait de cela, l'odeur du chien et les chamailleries des oiseaux lui coupaient d'ailleurs l'appétit. Cette théorie de l'onde des chats, il l'avait trouvée dans un *Reader's Digest*, et d'abord, elle l'avait fait rire ; à présent, il y croyait presque ; il se demandait même si les

chats n'exerçaient pas une action sur lui à travers le mur ; mais comment démêler ce qui venait du chien, des oiseaux, des plantes vertes, des chats, et à quoi bon ? C'était tout cela ensemble, et la maison, l'accumulation des jours et des nuits depuis sept ans dans cette grande bâtisse, qui le rendait malade physiquement et moralement.

Les six chats demeuraient constamment enfermés dans la cuisine ; ils s'y étaient habitués ; si la porte était par mégarde entrouverte, ils n'en profitaient pas pour s'échapper. Ils miaulaient rarement, ne se battaient pas entre eux ; ils se tenaient de préférence sur l'appui de la fenêtre, regardant les arbres et l'herbe, ou bien sommeillant ; ils étaient certainement malades eux aussi, malgré les poissons frais que leur apportait Paddy. Aucun n'avait péri cependant, depuis les années qu'ils vivaient captifs. On ne mourait plus dans cette maison. La mort était venue une bonne fois pour toutes, et depuis plus rien n'arrivait, le temps ne passait plus. Depuis cinq ans, on était là, les bêtes et les personnes, toujours vivants, mais à part de tout le reste ; passés de l'autre côté de la vie, suffocants dans un air qui faisait que le temps ne passait plus... Il lui semblait chaque soir que cela ne pourrait pas durer ; le poids allait devenir intolérable d'un moment à l'autre ; il surveillait sa respiration, dans l'air empoisonné ; quand il s'éveillait, au grincement des cages, d'une somnolence d'un instant, le souffle lui manquait d'abord ; il se disait qu'un soir il s'enfuirait pour ne pas étouffer, et pas seulement de cette maison, mais du pays... Puis le souffle revenait, chaque soir, et la fatigue. Il savait alors qu'il ne s'enfuirait jamais, et cette certitude lui apportait une sorte de tranquillité qui coïncidait souvent avec le sommeil des oiseaux et des chats. Il ne quitterait jamais cette maison, il attendrait chaque nuit le retour de Paddy, jusqu'à ce que survienne quelque chose qu'il n'imaginait pas, à quoi il ne pensait

même pas souvent, mais qui finissait par être là, il en avait toujours le sentiment, comme un homme sur le point de s'éveiller doit avoir le sentiment de la vie qui s'approche. Il essayait, dans les pires moments, non pas d'agir pour en finir, mais au moins de trouver une parole pour aller plus vite vers la délivrance ; il lui arrivait de murmurer des insultes aux oiseaux, au chien, aux chats. Puis il haussait les épaules. Le chien le regardait avec une curiosité morne, comme Paddy après les hurlements et le fracas de meubles. Les paroles n'y pouvaient rien, et d'ailleurs John se servait mal des mots ; son métier de dessinateur industriel demandait du coup d'œil et des connaissances précises, et pas mal de silence, justement. Quand il avait beaucoup parlé, — et tout de suite il vociférait, c'était plus fort que lui, — John savait que ses mains restaient tremblantes un moment, incapables d'un travail de finesse. Cette constatation l'avait suffisamment effrayé pour qu'il parvînt à se contenir, quand il n'était pas trop fatigué ; les matinées du dimanche se passaient sans violence, presque toujours. Si toutes les journées et toutes les nuits avaient pu passer ainsi ! Dans son bureau de l'Outillage électronique, à travers son travail, il essayait de s'y préparer : comment rentrer dans la maison sans ressentir ce choc après quoi tout allait mal ?... Il y songeait et c'était bientôt comme s'il eût parlé, la main n'était plus aussi sûre, l'esprit non plus. Il haussait les épaules. Rien à faire. Se crever au travail, se saouler de temps en temps, être tellement fatigué que rien ne vous touche plus, se mettre dans son tort, une fois pour toutes.

Rien à reprocher à Paddy, vraiment rien ? Ou le pire ? quelque chose qu'il ne pouvait dire, qu'il lui fallait hurler ou taire en étouffant. Hurler, et elle n'écoute pas, elle a son sourire de morte et de sainte pitoyable ! Pour aller à son travail au secrétariat de l'hôpital, et le soir à l'autodrome, elle a acheté une sacoche réfrigérante où

tiennent trois bouteilles de coca-cola. Combien de fois remplace-t-elle les bouteilles dans la journée ? Il a calculé : cinq ou six fois. Quinze bouteilles au moins par jour : est-ce cela peut-être qu'il faut lui reprocher ? Une fois, il avait parlé d'empoisonnement lent, de malpropreté : les bouteilles traînaient partout dans la maison, jusque sous le lit... Elle avait répondu très doucement : « Je suis secrétaire à l'hôpital, si c'est l'empoisonnement que tu crains pour moi... Les bouteilles sont ramassées tous les mois... » Elle avait ajouté de sa voix la plus égale, la plus lointaine : « Les bouteilles te sont d'ailleurs utiles, et tu ne balayes même pas les débris. Je le ferai, sois tranquille. » John avait, la nuit précédente, lancé plusieurs bouteilles vides contre le poste de télévision dont la vitre jonchait le tapis de la chambre, avec les éclats de verre des bouteilles ; ce n'était pas la première fois qu'il s'en servait comme projectiles... Bien sûr, elle avait tort de boire tant de coca-cola, mais lui aussi de se mettre en fureur à cause de cela. Plus il hurlerait, plus elle en boirait, afin de supporter ce qu'elle appelait ses épreuves. Elle ne lui faisait pas de reproches ; ce n'était pas lui, l'épreuve ; il avait beau crier, elle ne le voyait pas. Il la suppliait avant de se fâcher : « Mais fais quelque chose, essayons, ne reste pas comme ça... » Elle souriait drôlement comme si elle allait pleurer, mais jamais de larmes ! Un visage qui ne change plus, ni gai ni triste, et les dents jaunes à cause du *coke* et du tabac : cela non plus, elle ne voulait pas le remarquer.

Le chien le regarde, bâille, allonge sa gueule sur ses pattes, referme les yeux. Il y a toujours à ce moment de la nuit plusieurs passages d'avions qui distraient John un moment. Leur grondement diminue, John croit encore l'entendre, alors que c'est une voiture dans une rue éloignée. Au moins, dans ces moments, il ne pense à rien, il faudrait pouvoir rester ainsi, dormir, puisque aussi bien les paroles et les gestes ne font qu'aggraver le

malheur. Mais la moindre inquiétude, et tout revient, — l'engrenage mord toujours. Cette médaille qu'elle a au poignet, qu'elle garde jour et nuit. Jamais il ne lui a reproché cela ; il a même fait mine de ne pas le remarquer, dès les premiers jours, et comment pourrait-il maintenant, après cinq ans, lui dire que chaque jour il a pensé à ce médaillon, qu'il l'a examiné alors qu'elle dormait, le bras hors des draps, qu'il le connaît mieux qu'elle à présent. Elle n'y fait peut-être plus attention ; est-ce qu'elle remarquerait tout de suite sa disparition, s'il venait à se détacher ? Il a songé parfois à couper délicatement la chaînette, pendant qu'elle dort... Puis il a haussé les épaules, comme toujours. Il n'est pas si certain que Paddy n'a pas conscience de ce médaillon à son poignet. Il se rappelle l'avoir trouvée quelquefois, quand il rentrait sans bruit durant la nuit, endormie le poignet contre ses lèvres. Et, dans les hurlements et le fracas, lorsqu'elle penche la tête, silencieuse, résignée, sanctifiée, qu'est-ce qu'elle regarde, les mains enlacées sur les genoux ?

La photo qui est dans le médaillon, c'est lui qui l'a prise, trois mois avant la mort de Jim. S'il la connaît ! Avant de quitter la plage où ils avaient passé l'après-midi, parce qu'il restait une pellicule, et qu'il voulait donner le rouleau à développer le jour même sur le chemin du retour, il a pris cette dernière photo, comme cela, autant celle-là qu'une autre. Ils avaient plus de trente photos de Jim, ils l'ont photographié, tantôt lui, tantôt Paddy, et dans son lit même, deux heures avant sa mort. Le magnésium lui a fait ouvrir les yeux, une seconde, mais est-ce qu'il savait encore ce qu'il voyait ? Paddy ne savait pas non plus ce qu'elle faisait, à ce moment-là ; elle n'avait pas dormi depuis combien de jours ? Lui non plus, il restait avec elle dans la chambre, mais ce n'était pas pour veiller Jim. Jamais il n'a cru que Jim allait mourir ; même quand Jim lui a dit, après la dernière

crise : « Je suis au bout du rouleau, c'est fichu », il a haussé les épaules. C'est cela peut-être que Paddy ne lui pardonnera jamais. Il était furieux, déjà ; il voulait qu'elle sorte de la chambre, il a essayé, pendant que Jim somnolait, de l'emmener de force vers le lit ; il lui tordait un poignet ; elle n'a pas dit un mot, elle est restée sur sa chaise au chevet de Jim, et lui il a repris sa place, sur l'autre chaise. Jim est mort trois jours après. Elle n'a pas pleuré, mais son visage avait changé pendant qu'elle veillait Jim, et tel il était la nuit de la mort, tel il est resté. Tout n'a pas commencé à la mort de Jim, mais tout s'est fixé, tout a buté sur ce moment-là. C'est depuis la maladie de Jim que Paddy ne cesse d'avaler du coca-cola ; avant, elle en buvait, comme tout le monde ; pendant qu'elle veillait, elle a vidé bouteille après bouteille, buvant au goulot, et depuis ce temps-là elle ne se sert plus de verre. Elle n'aime pas cette sale boisson, elle préférait le lait autrefois ; Jim ne pouvait pas supporter le lait : à présent les chats seuls en consomment dans la maison. John lui-même, à la cantine de son entreprise, en boit de moins en moins...

S'il n'y avait pas la colère qui vient avec la fatigue, s'il n'y avait pas ces souvenirs... La fatigue réveille les souvenirs ; le corps voudrait dormir et ne peut pas, et les souvenirs flambent, mettent tout en l'air... Il y a cinq ans et trois mois, dans la voiture, et puis ici dans la chambre !... La dernière fois ! Depuis ce temps-là, cinq ans et trois mois, il ne l'a plus touchée. Dans la maison, elle met encore ce short noir à galons rouges qu'elle avait, si court que lorsqu'elle se baisse... Elle ne sait pas que c'est une infamie de s'habiller ainsi, elle a oublié, elle n'a peut-être jamais eu conscience de cette provocation ? Comment lui faire un reproche ? La seule manière de s'exprimer, ce serait de frapper Paddy, quand elle se tient courbée, qu'elle ramasse les graines des oiseaux. Un coup qui dirait : ordure ! Un autre :

réveille-toi, habille-toi, déshabille-toi, fais quelque chose !

Les mains lui tremblent un peu à cette idée, mais jamais il n'a frappé Paddy ; sa colère se porte contre le mobilier, même pas contre les animaux. Les meubles font plus de bruit, en somme ils répondent mieux ! Malgré le jardin entourant la maison, les voisins ont été plus d'une fois réveillés par le fracas. Ils n'ont pas encore alerté la police ; cela viendra sans doute ; John connaît leur regard, cette expression des gens qui observent un fou, avec prudence et curiosité, surtout avec prudence. Ils sont même comiques d'anxiété, surtout le professeur qui habite en face, de l'autre côté de la rue ; il rentre dans sa maison, celui-là, lorsque John sort de chez lui et qu'autrement ils n'éviteraient pas de se rencontrer. Tout ce que John éprouve envers eux, cependant, c'est un peu d'impatience, et de la fatigue. Ils le croient sujet à des accès de folie, certainement, et John ne leur donne pas complètement tort : mais ils ignorent les causes, et pas question de leur expliquer. Ah, une fois — après quelle nuit ! — John aurait tout raconté au professeur ; il s'en est fallu de peu ; Professor Godwin, au lieu de se retirer dans son garage comme d'ordinaire, était resté un instant au milieu de l'allée de ciment, regardant John qui descendait l'escalier sur la rue ; le professeur avait l'air rêveur, un peu triste, pas effrayé... Mais le professeur s'est retourné vers son garage, quand John allait lui adresser un salut.

Dans les bureaux de l'Outillage électronique, personne ne se rend vraiment compte ; et pourtant deux ou trois collègues au moins connaissent sa situation ; il leur en a parlé combien de fois en déjeunant ! Seulement ils n'ont jamais entendu les meubles brisés, les cris ; ils n'ont jamais respiré l'odeur des chats... Quelques-uns ont vu Paddy, mais au passage, dans la Jaguar, le foulard rouge autour de la tête, avec les lunettes sombres ; une femme comme toutes les autres, en Amérique. Les

collègues savent que quelque chose ne va pas dans le ménage ; chacun a ses difficultés domestiques, et au bout d'un certain temps elles s'arrangent, et il en survient d'autres. On lui a donné des conseils : « Emmène-la en voyage... change de logement... », mais surtout : « Laisse tomber, ça reviendra... Ça revient toujours... » Les catholiques vont demander conseil à un curé ; il a parfois, lui, ouvert la Bible qui fait partie du bric-à-brac du salon, mais cela n'a fait que lui rappeler son enfance dans la banlieue de Boston, la première fois qu'il a tenu le volant dans la bagnole du père, à treize ans... Cela n'a plus rien à voir avec sa vie actuelle ; la Bible, la conversation des amis, ce sont des choses abandonnées depuis longtemps. Il arrivait encore que quelqu'un passât le voir, le soir — un camarade de l'armée, un de ceux qui étaient à Dijon avec lui et dans les Vosges ; pour ceux-là, John avait toujours une bouteille de Beaujolais ; c'était une habitude, comme aussi cette façon de lever le verre et de dire quelques mots en français : « A ta santé ! » ou « Vive les Dijonnaises ! » — l'autre était toujours un peu étonné ; il trouvait le salon malpropre, il sentait l'odeur des chats, il voyait toutes les graines des oiseaux, bien sûr, et il n'osait rien dire. Il n'avait pas demandé d'abord : « Où est ta femme? » Avec ce désordre et cette saleté, il fallait bien qu'elle fût loin...

Il y a plus de cinq mois maintenant qu'aucun ami n'est passé le voir ; il n'attend plus personne ; il a bu tout seul la dernière bouteille de Beaujolais et n'en a pas acheté une autre. Ils ont raison de le laisser tomber, en un sens : il a trop changé depuis Dijon, il a perdu la gaieté et la franchise... « Tu ne veux rien me dire, je m'en vais », voilà ce qu'il a compris dans leur regard. C'est juste. Il aurait dû ouvrir la chambre, aux amis, aux voisins — mais qu'est-ce qu'ils auraient compris? Il aurait fallu leur expliquer que rien n'a changé depuis

cinq ans, que la guitare est en travers du lit parce que... John hausse les épaules ; il sait très bien que ce ne sont pas la volonté ni le courage qui lui font défaut pour dire ce qui s'est passé. Il y a des choses qu'aucune volonté ne peut atteindre, voilà ce qu'il a appris depuis cinq ans. Mais ce qu'il ne comprend pas, ce qui le fait trembler s'il y songe longtemps (et comment s'en défendre), c'est que l'impossible ce soit cela : enlever cette guitare, éteindre cette lampe, ouvrir la fenêtre — ce que tout le monde peut faire...

La porte de la chambre est entrouverte, la largeur de la main — ainsi l'ont-ils retrouvée, en rentrant de la maison mortuaire où ils avaient accompagné le corps de Jim. Ils ne se sont pas concertés — jamais un mot n'a été prononcé entre eux sur ces choses, mais c'est ainsi : la porte restera comme elle était au départ de Jim, et la chambre. Le lit défait, tel qu'au moment où les deux hommes ont descendu Jim dans le cercueil. La guitare dont il avait essayé de jouer un peu, au commencement de la nuit, et qui reposait sur la couverture quand il est mort, restera là. Une ou deux fois par mois, Paddy l'accorde, et elle qui ne connaissait rien à la guitare avant la mort de Jim, elle a l'oreille maintenant : au premier Noël après la mort, John lui a offert une guitare (à lui elle a offert une trousse de toilette ; ils continuent à se faire des cadeaux de Noël ; c'est une de ces choses impossibles à briser). Elle a pris des leçons de guitare à Boston, et bientôt elle a pu jouer à peu près toutes les mélodies que jouait Jim — ses partitions étaient restées dans la chambre ; elle ne s'en est jamais servie ; elle les a achetées, les mêmes et aucune autre ; elle ne jouera jamais autre chose que ce que jouait Jim. Cette guitare que John lui avait offerte au Noël d'il y a quatre ans, il l'a brisée en mille morceaux deux mois plus tard ; il l'a remplacée le lendemain, sans explication, sans excuse ni pardon réciproques. La deuxième guitare

est toujours dans la maison, mais Paddy la cache, et John ne fait aucun effort pour la trouver. Paddy n'en joue jamais en sa présence ; seulement lorsqu'il rentre à la fin de ses nuits affreuses, arrivé sous les fenêtres de sa maison, il l'entend souvent ; il reconnaît un air, il attend qu'elle ait fini pour gravir l'escalier ; il lui laisse le temps de cacher la guitare ; d'ailleurs quand même elle ne joue pas, à ce moment où il voit la fenêtre éclairée à travers les arbres, toujours quelque chose le retient un peu dans la rue, peut-être la fatigue seulement de gravir les marches... Il est facile de quitter la maison, de dégringoler vers la chaussée ; la pente du garage est si forte qu'il faudrait même l'adoucir, un jour... Il s'est dit cela si souvent que cela lui revient à l'esprit sans qu'il y fasse attention. En été, il s'est souvent assis pour attendre sur la première marche de l'escalier ; le dos tourné à sa maison, il voyait les vagues lueurs jetées par la fenêtre sur les arbres d'en face et sur le toit de la maison du professeur. Si tranquilles, les grands érables, les bouleaux, les chênes, toute la nuit, et lui seul à se battre avec l'impossible... Cette maison est la sienne, il l'a construite presque en entier, meublée, appareillée, et voilà qu'il lui faut du courage pour y entrer, une audace de cambrioleur... Si quelqu'un maintenant devant la maison lui demandait, comme au temps de Jim : « Pardon, est-ce bien ici que demeure Jim... », il ne répondrait rien, les mots ne passeraient pas... Alors il s'est mis à rire : la vraie gaieté, le bonheur ! Il a dit : « Je crois, il me semble, on me l'a affirmé... », et il a laissé le type passer devant lui dans l'escalier. Cinq ou six camarades de Jim venaient ainsi le voir, et ils n'ont peut-être jamais su que cette maison n'était pas la sienne. Ils devaient croire que John était un autre ami de Jim, et qu'est-ce qu'ils pensaient de Paddy? Rien de mal, en tout cas. C'étaient tous des innocents, comme Jim, et Paddy, et lui-même. John n'a jamais

douté un instant de l'honnêteté des rapports entre sa femme et Jim. Jim l'orphelin, le joueur de guitare, le coureur auto et moto — l'innocence même. Il l'a dit à John une fois : « Je n'ai jamais... » Un enfant, quoi, vingt ans, et malade depuis longtemps : les autres n'étaient guère plus âgés, les joueurs de football poupins qui venaient du New Hampshire, de ces petites villes dans les forêts qui ne changent pas. Quelquefois l'un ou l'autre passait la nuit dans la maison, sur le divan où le chien dort à présent ; Paddy leur faisait des sandwichs, du café ; elle avait son short noir à galons rouges, et ils le regardaient, oui, ils devenaient un peu roses d'émotion, ces enfants. John les trouvait seulement paresseux ; ils travaillaient dans les garages routiers, dans le bâtiment, à n'importe quoi de non qualifié ; c'était la course automobile qui les intéressait, ou le soccer, rien d'autre ; les femmes leur faisaient peur ; pourtant, si Paddy n'avait pas été là, ils ne seraient peut-être pas venu voir Jim si souvent. Le fait est tout de même que depuis la mort de Jim ils ne sont pas revenus. Paddy doit en voir un de temps à autre sur l'autodrome ou dans une station d'essence ; elle n'en parle pas, mais elle est un peu de là-bas elle-même, bien qu'elle ait travaillé à Boston depuis l'âge de vingt ans ; elle retourne là-bas presque chaque soir. Il y a l'autodrome, il y a ses parents. Qu'elle y retourne, et qu'elle y reste, ce serait la délivrance, mais il n'en est pas question, cette idée ne vient que pour rendre l'impossible plus pesant. Tout est réglé depuis longtemps, comme jamais l'existence ne l'avait été avant la mort de Jim. Un soir par semaine, Paddy s'abstient de l'autodrome ; et ce soir-là, le vendredi, elle ne rentre pas de l'hôpital ; le samedi à midi seulement elle passe à la maison prendre un sandwich avant de filer sur les routes. La nuit du vendredi est donnée aux mourants et aux morts ; elle remplace gratuitement, cette nuit-là, une infirmière dans le pavillon

des cas graves. Qu'il s'y trouve un cardiaque, elle rentrera le samedi matin avec un visage encore plus semblable à ce qu'il était il y a cinq ans, le lendemain de la mort — rajeunie pour ainsi dire. Peu importe, d'ailleurs ; John ne voit pas souvent ce visage du samedi matin, car pour lui non plus la nuit du vendredi, la matinée du samedi ne sont pas comme les autres ; il ne reste pas à la maison, puisque Paddy ne rentre pas ; c'est le soir où il se saoule, et quand il revient chez lui, le samedi vers midi, le plus souvent Paddy est déjà repartie ; quelquefois cependant ils se rencontrent, elle qui descend l'escalier après avoir mis la nourriture aux chats et aux oiseaux, lui qui, ayant vomi dans le jardin, se sent très léger, très doux, vertigineusement écœuré. Sans force pour parler, pour offenser, le désir subsiste, avec la fatigue d'une nuit sans sommeil ; il s'arrête, s'appuie au mur dans l'escalier, le temps qu'elle descende et disparaisse ; quelques secondes il dort debout les yeux ouverts ; est-elle partie, est-ce encore son pas qu'il entend? Il ne peut pas tourner la tête ; elle est certainement partie, mais elle est encore en haut de l'escalier, et elle passe près de lui avec son short noir aux galons rouges qui la laisse nue ; s'il pouvait la toucher, étendre une main jusqu'à ses cuisses qui se déplacent... Dans cet escalier de sa maison, le samedi matin, qu'est-ce qui se passe exactement? Ou plutôt qu'est-ce qui s'est passé, car à présent John rentre toujours après le départ de Paddy ; c'est sans trop le faire exprès qu'il traîne un peu dans les rues voisines : une prudence animale, comme en ont les ivrognes, il s'en rend compte après. En somme il ne se passe presque plus rien entre sa femme et lui. Combien de temps durent les cris et le fracas au milieu de la nuit : vingt minutes, une demi-heure? Cela doit varier assez peu. Il voudrait savoir, c'est même sa dernière pensée avant de perdre la tête. S'il n'avait pas cassé tous les réveils qui sont dans la chambre, il lui

suffirait d'un coup d'œil, et il pourrait peut-être, bon ingénieur qu'il est, diminuer le temps, réduire cette misère à quelques minutes... Qu'est-ce qu'il a fait, la nuit dernière? Tout ce qui peut être brisé dans la chambre par un homme aux gestes peu sûrs l'a été, et John, qui remplaçait les meubles il y a quelques mois, maintenant n'enlève que les débris ; c'est Paddy, lentement, distraitement, qui maintient une sorte de propreté ; mais sous le lit restent des morceaux d'étagères et des éclats de verre. John sait qu'il a frappé la pierre du mur, le fer du lit, peut-être la glace fendue de l'armoire : ses mains ont des meurtrissures qui l'ont un peu gêné dans son travail. Mais ce qu'il peut voir sur ses mains, il n'en a pas la trace dans sa mémoire. Ce moment de la nuit est pour son esprit un vide, dès qu'il n'est plus maître de ses gestes. Ce qu'il se rappelle le plus vivement, c'est le tout dernier sursaut, chaque fois, pour échapper au vide. Qu'est-ce qu'il a dit la nuit dernière? « S'il y avait un enfant, la maison serait propre. » A-t-elle souri ou détourné la tête, voilà ce qu'il ne peut dire : c'est comme s'il avait fermé les yeux à partir de cet instant. Il se demande si véritablement il ne ferme pas les yeux ; mais c'est absurde : il n'est pas dans le noir, plutôt dans un éblouissement électrique, et non seulement il ne voit rien, mais il n'entend rien : il sait qu'il a hurlé, la gorge doit garder une trace après, comme les mains. Il sait aussi qu'il doit pleurer, sangloter même si violemment que c'est peut-être cela qui met fin aux cris ; c'est quand son visage ruisselle que l'esprit se réveille, pour un instant : quelques secondes peut-être, le temps de plier les genoux contre le lit. C'est fini, pour toujours. Il n'a plus la force. Seigneur, ayez pitié, pardon. Il y a une main sur son front.

Il s'endort ainsi, glisse à côté du lit. Le relever, l'allonger sur le lit, le dévêtir, c'est la dernière tâche de Paddy, presque chaque nuit, après l'immense journée

dans l'hôpital, sur les routes, dans les buvettes forestières. Ses yeux ne sont pas tout à fait fermés : le blanc se montre entre les paupières. Quand il est allongé et qu'elle a tiré sur lui les draps, Paddy lui ferme les yeux d'une caresse de l'index. Il lui faut ensuite éteindre les lampes dans la maison. John allume partout lorsqu'il rentre ; elle boit une bouteille de coca-cola, puis elle se couche auprès de John. Une seule petite et faible lumière veille encore dans la maison, c'est la veilleuse allumée constamment au chevet du lit défait de Jim. Paddy est si fatiguée qu'elle ne pense vraiment plus à rien de sérieux au moment de s'endormir ; elle glisse dans la douceur du silence, près du corps immobile de John qu'elle n'entend pas respirer : il est mort, elle rêve qu'elle pleure, elle est morte aussi, elle a fait son devoir envers tous, et la voiture file sur l'autostrade des forêts, seule, sans concurrent visible.

Qui pense à eux à ce moment ? Peut-être le professeur Godwin qui profite d'une insomnie pour corriger quelques copies d'examen. Le professeur Godwin se souvient de cette nuit d'il y a cinq ans où précisément, à cause d'une de ces insomnies d'intellectuel, il avait ouvert la fenêtre à l'air frais. Il a vu, de l'autre côté de la rue, les deux hommes descendre avec lenteur le petit escalier, portant le cercueil qu'ils ont glissé dans la voiture. Les rapports entre les habitants de cette rue d'Amérique sont si vagues et si inconsistants (rares sont les gens qui ne déménagent pas tous les deux ou trois ans) que Professor Godwin n'est pas tout à fait certain de savoir qui est mort dans la maison d'en face cette nuit-là. Il a revu John et sa femme, bien sûr ; mais qui vivait dans la maison avec eux, lequel de tous ces garçons dont le professeur entendait les voix curieusement puériles tandis qu'ils se bousculaient en montant le petit escalier d'en face ? Ils se ressemblaient tellement ! Le professeur croit même se rappeler qu'ils

avaient le même costume, le complet des joueurs de baseball en déplacement. Il n'est plus question d'en savoir davantage maintenant ; les jeunes gens ne viennent plus depuis longtemps. Le professeur Godwin est quelquefois attiré à sa fenêtre ouverte, durant les nuits chaudes, par le son de la guitare chez ses voisins d'en face, et il n'est pas rare qu'il aperçoive alors John Perkins assis sur la marche inférieure de l'escalier, tournant la tête de temps à autre vers les fenêtres éclairées. Quand la guitare se tait, John se lève péniblement et monte l'escalier en titubant. Le bruit et les cris qui parviennent un peu plus tard à l'oreille du professeur, d'ailleurs assez faiblement, cela doit se passer dans une pièce reculée, il les attribue à l'ivrognerie, et cela ne l'intéresse pas. John Perkins n'a cependant pas l'air d'un alcoolique invétéré ; sa maigreur, son visage encore jeune, et usé, et toujours très pâle, ses yeux bleu clair ont pour le professeur un intérêt qu'il ne parvient pas à s'expliquer ; en somme, un certain charme. Il a failli lui adresser la parole un matin, d'un bord de la chaussée à l'autre. Mais quoi, c'est aussi un visage un peu trop crispé, et tout de même ces cris sont gênants... Le professeur est rentré dans son garage... La nuit où il avait vu sortir le cercueil, il avait d'abord pensé que c'était la femme, mais, le lendemain, il l'avait aperçue au volant de sa Jaguar, et il doit s'avouer que sur le moment il a éprouvé une sorte de déception. Le fait est que John Perkins lui a toujours été plus sympathique que cette femme à la fois laide et fringante, avec ses shorts impossibles à considérer sans gêne. Mais de là à être déçu de la retrouver vivante, il y a un pas que le professeur s'étonne d'avoir franchi si légèrement. Qu'il ait pu prendre spontanément parti dans une querelle (est-ce même une querelle ?) dont il ignore tous les éléments, c'est là un phénomène qui intrigue en lui le sociologue ; il songe à intégrer cette petite expérience à son travail

sur les variations caractérologiques dans l'Amérique contemporaine. Il a cessé depuis longtemps de se demander qui est mort cette nuit-là ; en vérité cette question ne l'intéresse pas sérieusement.

***

En juin de cette année, la cinquième depuis la mort de Jim, John reçut une augmentation de salaire à laquelle il ne s'attendait pas. Pour la première fois depuis cinq ans, il fut gai pendant un jour au moins ; lui qui n'avait pas poursuivi d'études régulières et manquait de diplômes, il atteignait presque à présent à un salaire d'ingénieur. Il est vrai qu'il avait plus travaillé, seul, que la plupart des diplômés ! Il gardait toujours dans son portefeuille l'épure d'un transistor tracée sur une feuille de la dimension d'un papier à cigarette, et presque aussi mince. Lors d'une conversation de cantine, il avait fait ce pari de réussir cette épure en douze minutes avec l'ingénieur Dobbin, élève de l'Institut technologique — et le résultat était là. Dobbin s'était reconnu incapable d'en faire autant : c'était peut-être par plaisanterie, mais John aimait regarder de temps à autre sa minuscule épure ; la main qui a dessiné cela ne tremblait pas. Si l'Outillage électronique lui accordait cette augmentation, c'est bien qu'il avait gardé la main de ce jour-là, et la tête, et le reste. Ils lui demandaient, naturellement : « Qu'est-ce que tu vas faire de tes dollars ? — L'avion pour Paris, dit-il, le train pour Dijon ! »

Le ciel était bleu au vitrage de l'atelier ; la rivière scintillait en contrebas de l'usine, et il y avait un homme à cheveux tout blancs qui filait dans un canot à moteur, suivant une longue courbe. John ne se rappelait pas avoir remarqué des hors-bord sur la rivière, depuis qu'il travaillait là. Il n'avait jamais pensé non plus à faire un voyage en France, à revoir Dijon, seul ! Ce n'était pas

sérieux, bien sûr ; une idée, parce que l'eau scintille au soleil, mais tout de même quelle chose étrange après ces années... Au début de l'après-midi, le temps changea, un violent orage fit la nuit sur la rivière, et quand John quitta son travail, la pluie venait à peine de cesser ; l'odeur des feuillages et la fraîcheur lui redonnèrent soudain quelque chose de la joie qu'il avait eue devant la rivière scintillante. Au lieu d'aller comme d'habitude directement chez lui, il prit par une petite route qui menait à travers bois et prairies vers le lac de Walden. Il roula ainsi une heure, fit halte à Concord pour acheter un sandwich et une boîte de bière, puis reprit la route des forêts ; là, il mangea et but, arrêté près du lac qu'il apercevait comme une nappe de brume où quelques barques de pêcheurs semblaient abandonnées à jamais. La pluie recommençait, frappant le toit de la vieille Ford. Une honte, cette voiture, bosselée, sans peinture, rouillée par place, et si vieille ! Il en circulait peut-être trois comme elle dans la région ! Mais le moteur était bon ; la transmission, les freins, John les sentait aussi sûrs et dociles que ses propres mains. Dans cette Ford, il y avait cinq ans, ils étaient allés jusqu'à Denver, Paddy, Jim et lui, et pas un accroc. Est-ce qu'elle en était encore capable maintenant ? Il allait pouvoir la faire retaper, revernir, tout ce qu'il voudrait, avec cette augmentation. Il aurait d'ailleurs pu le faire sans cela. Il ne verrait plus les gens s'esclaffer quand il passait. Les gens ! Il haussa les épaules, et, comme la bizarre joie qui l'a fait rouler ainsi à travers bois dure encore, il a une idée ; dommage que la nuit soit tombée lorsqu'il roule, une heure plus tard, dans les rues de Streatham : les volets du moteur sont enlevés ; John les a dévissés, ce ne fut pas facile avec de vieilles tenailles qui traînaient sous la banquette ; les volets sont dans le coffre arrière : connaissant très bien les bois autour de Streatham, il a fait un détour par des chemins de terre profondément

boueux, et la voiture semble camouflée de taches jaunes comme les camions de l'armée dans l'offensive de l'automne 44. Il a dû rouler aussi sous des ramures basses qui frôlaient le toit de la Ford, foncer même dans le sous-bois sur une piste de piéton, qui sait, puisque sa voiture traîne ces rameaux verts accrochés à ses flancs ? Astucieusement coincés dans les portières, oui, mais à quoi bon tout cela, seules des voitures croisent la sienne, il s'est remis à pleuvoir, et il fait nuit. Il atteindra sa maison sans que personne peut-être l'ait remarqué. Il a vu, tout de même, avant de quitter la chaussée pour monter vers le garage de sa maison, la silhouette du professeur Godwin dans la lumière de la fenêtre. Ce soir-là en effet, pour la première fois, le professeur se demanda si John Perkins était normal ; ce n'était pas tellement l'étrange état de la vieille Ford qui l'inquiétait que le visage de l'homme : John Perkins riait et parlait tout seul, en sortant de sa voiture. Le professeur ne distinguait pas ses paroles ; il aurait été plus surpris encore de l'entendre parler français. En vérité, le professeur avait grand tort de s'inquiéter ; John était gai comme autrefois, dans ses libres jours de soldat, avec ses amis de Dijon, le bon notaire et ses deux filles, *parlez français, monsieur Perkins, il est charmant John Perkins !*

Paddy était partie à son heure habituelle, malgré la pluie, et, par extraordinaire, le chien n'était pas dans la maison ; il lui arrivait ainsi, chaque été, de passer une ou deux nuits dehors. Peut-être l'odeur du chien était-elle associée pour John avec la torpeur, et l'immobilité pour lui-même ; les yeux de l'animal n'étant pas là pour le fixer dans le living-room, sous les oiseaux, John se redressa après dix minutes de songerie et s'en fut rajuster les volets sur le moteur de sa Ford. Il ne la remisait dans le garage qu'en hiver, et par les grosses chutes de neige. Autrement il la laissait là, entre le garage et les arbres dont les branches avançaient jusqu'au-dessus de

la terrasse qui formait le toit du garage. Le plus grand des arbres qui entouraient la maison était un érable poussant si près du garage qu'il était difficile d'y entrer ou d'en sortir avec la Ford, et cet érable était si haut, son feuillage si épais, jusqu'à la fin de l'automne, qu'il couvrait d'ombre tout ce côté de la maison ; ses feuilles, en tombant, s'entassaient sur la terrasse au-dessus du garage, dont le sol de ciment disparaissait sous une litière de plusieurs automnes, car John et Paddy ne venaient plus sur cette terrasse depuis longtemps. Il y avait là une chaise longue en métal et une table ronde si rouillées toutes deux qu'elles n'étaient plus bonnes qu'à mettre à la ferraille ; leurs pieds s'enfonçaient dans le fumier végétal, et souvent dans l'eau, car les feuilles mortes avaient bouché les trous sur le côté de la terrasse et la pluie y créait bien vite une mare noirâtre. L'eau finissait par suinter dans les trous et salissait les murs du garage.

Après avoir revissé le capot de sa voiture, John nettoya la carrosserie à l'aide d'un tuyau d'arrosage ; la pluie avait d'ailleurs fait une partie de la besogne ; elle s'était remise à tomber, et John, à la fin de son travail, sentit la nécessité de changer de chemise.

Ainsi commença pour lui, par l'effet du hasard, une période en somme moins malheureuse, qui aurait pu se prolonger indéfiniment, s'ouvrir peut-être sur une existence réellement heureuse : mais il aurait fallu pour cela la soustraire au hasard, et qui l'aurait pu ? En cherchant une chemise dans les tiroirs bouleversés de la chambre à coucher, John trouva une carte postale représentant une vue d'ensemble en couleur de la ville de Dijon. Il l'avait reçue il y avait un peu plus de cinq ans, au nouvel an, et elle était signée du notaire Boulard et de ses deux filles. C'était la dernière carte qu'il eût reçue de France ; il n'avait pas répondu, toutes ses relations par lettres avaient cessé à ce moment-là ; Jim venait de tomber

malade, sa première crise. Il regarda la silhouette de la ville, les trois clochers, la flèche de l'Église Notre-Dame, le long toit du Palais de Justice ; la vue était prise d'assez loin, on apercevait derrière la ville, par endroits, l'horizon vert et bleu sous le ciel d'un bleu très pâle avec quelques nuages plats. Au premier plan, il y avait la voie ferrée, un long train aux beaux wagons, montant vers Paris ou descendant vers Lyon ? La maison était silencieuse ; en l'absence de John et du chien, dans le living-room, les oiseaux devaient s'être endormis, et la tranquillité semblait avoir gagné les chats dans la cuisine. Peut-être le bruit de la pluie tranquillisait-il aussi la maison ; John l'entendait cribler les feuillages et les flaques de la terrasse, les marches de l'escalier de pierre, sonner par instants sur le toit de la Ford, quand le vent jetait une rafale plus forte à travers les feuillages. Tout en boutonnant sa chemise propre, il regardait la vue de Dijon, posée sur le lit. Retourner là-bas, c'était possible, mais après ? On ne trouve pas de travail comme cela. Il n'y aurait plus la grande insouciance de la vie de soldat. Et puis quitter un travail qu'il aimait, dans une entreprise où on l'appréciait, pour fuir quoi ? Une chambre vide et une femme qui ne veut plus, qui ne peut plus... Si jamais il quittait tout, ce ne serait qu'après avoir divorcé et s'être renseigné, aussi, en écrivant à Dijon, sur ce qu'il pourrait faire là-bas. Il écrirait en français, et pour cela il lui faudrait rapprendre cette langue, monsieur Perkins, charmant Jean Perkins. Le silence avec le bruit de la pluie dans les grands érables était favorable à certains souvenirs... Dix-sept ans en 44, Jeannette Boulard a vingt-cinq ans maintenant...

Le mouvement de joie qui l'avait mené dans les forêts de Walden était épuisé certes, mais l'activité de John ce soir-là et les jours suivants (et même pendant plusieurs semaines) témoigna que tout espoir n'avait pas disparu, qu'il était même là plus que jamais, et qu'il se suffisait à

lui-même. John ne faisait pas le projet d'aller un jour à Dijon ; d'une certaine manière, il y était, il n'avait jamais quitté cette ville. Il ne restait plus dans le living-room le soir, à guetter le retour de Paddy ; il entendait la Jaguar monter de la chaussée au garage, les pas résonner dans l'escalier, sans éprouver le choc de naguère ; à vrai dire, il ne remarquait même pas ce changement en lui-même. Plus tard, beaucoup plus tard dans la nuit, quand il quittait l'atelier du sous-sol, même la vieille colère en lui hésitait. Plusieurs nuits, durant ces trois semaines, il a éteint lui-même toutes les lampes et s'est jeté sans mot dire sur le lit. L'apaisement lui venait peut-être de mettre beaucoup de temps, chaque soir, à se laver les mains, tachées par les couleurs dont il se servait dans l'atelier. Cet atelier, où il n'était presque jamais retourné depuis la mort de Jim, était une belle pièce rectangulaire, au sous-sol, à côté de celle où se trouvait la machinerie du chauffage. Sur trois côtés, un établi suivait les murs, surmonté d'étagères pleines d'outils. John avait beaucoup travaillé là, avant son mariage, et longtemps après, lorsqu'il organisait sa maison. Appareillage électrique, chauffage, détails du mobilier et distribution d'eau, il avait veillé à tout. La maison n'était qu'une carcasse de ciment, aux vitres brisées, quand il l'avait achetée six mois avant le mariage. Il s'était installé seul dans cette pièce du sous-sol, six mois il y avait vécu, dormant quatre heures par nuit sur le lit de camp, au milieu du travail qu'il reprenait encore en s'éveillant, avant de partir pour l'usine. Bien des choses restaient à faire encore, après une dizaine d'années ; il avait tout laissé en plan, à la mort de Jim, et, depuis lors, des choses s'étaient détériorées, qu'il n'avait pas réparées. Au sous-sol, à côté de l'atelier, il y avait même deux grandes pièces encore, et une petite où venaient le gaz et l'eau, que John avait songé jadis à aménager en appartement, pour le louer aux étudiants

de l'Université voisine ; il avait acheté un lit et des fauteuils qui se trouvaient là depuis des années, encore enveloppés de leur toile d'emballage. Ayant rouvert son atelier, John visita le reste du sous-sol et considéra un moment tout ce désordre, cette poussière sur l'ébauche d'appartement. Il avait eu l'idée autrefois d'installer là un second téléphone qui ne devrait rien à la Compagnie Edison : il en avait rapporté un de l'armée, avec tout un appareillage électrique, et des menus outils de précision, et même un revolver d'officier, souvenirs d'Allemagne, dont il avait équipé son atelier, au début. Un jour, peut-être, il installerait ce téléphone, et quelques lampes à pied... Ici l'odeur des bêtes ne parvenait pas, il cessait de croire à l'onde des chats.

Le terrain où se trouvait la maison descendait en pente assez rapide vers la rue, et l'atelier était à l'arrière de la maison, dans le sol même du jardin ; il était aéré par une soufflerie qui fonctionnait lorsqu'on allumait l'électricité ; les deux pièces voisines, par contre, avaient des fenêtres qui donnaient, au niveau du jardin, sur l'herbe et les arbres dont on n'apercevait que la partie inférieure. L'herbe jamais fauchée était si haute, en ce mois de juin, qu'elle montait jusqu'à mi-hauteur des vitres. John, dans les premiers jours de son travail, entrouvrait parfois la porte de communication entre son atelier et les pièces inoccupées ; ainsi, il pouvait entendre le vent dans les arbres autour de la maison ; puis il n'y pensa plus.

Il avait commencé par ôter d'un mur les étagères qu'il y avait fixées autrefois ; puis il avait nettoyé une large bande, à hauteur d'homme, à la surface de ce mur. Il dut boucher avec du mastic les trous laissés par les pitons qui supportaient l'étagère. Il eut beaucoup de mal à obtenir une surface égale et nette, sur ce mur de ciment dont le lait de chaux respectait les aspérités. Mais il travaillait comme autrefois, dans ce même atelier,

lorsqu'il s'était mis à la menuiserie, alors qu'il ignorait presque tout du travail du bois ; et l'armoire bibliothèque avait témoigné de l'excellence de son travail, après six mois... C'était l'un des quelques meubles, là-haut, qu'il n'avait pas endommagés, parce que cette armoire se trouvait dans la chambre de Jim...

Il s'était remis à la besogne, comme autrefois, mais avec plus d'acharnement encore et, surtout, sans plus en parler à personne. A l'époque où il équipait sa maison, non seulement il parlait de son travail à ses collègues, mais il leur demandait conseil, sérieusement, il se fiait à plus fort que lui. Cette fois, sans même y songer, il garda le secret. Son labeur dans l'atelier faisait partie de sa vie cachée, ou plutôt c'était quelque chose de secret à l'intérieur même de la vie cachée. Il fermait à clé l'atelier en le quittant, la nuit, pour monter dans la chambre ; même à ce moment où tout vacillait, où la colère et la fatigue entraient en lui comme le froid du milieu de la nuit, il n'oubliait jamais de boucler les deux portes de l'atelier. Il n'avait cependant guère à redouter d'indiscrétion. Jamais Paddy ne descendait dans le sous-sol. Souvent, d'ailleurs, elle n'était pas dans la maison lorsqu'il travaillait, et les portes sur la rue et celle sur le jardin étant fermées, quelle intrusion pouvait-il craindre? Or il en vint, après quelques jours, à s'enfermer à clé pendant qu'il travaillait ; l'atelier fut désormais une chambre interdite. La nuit, aucune lumière au dehors ne révélait son existence, aucun bruit ne traversait l'épaisseur des murs. Jamais la maison ne fut aussi tranquille que durant ces nuits du mois de juillet ; le vent agitait doucement la masse des feuillages, il devenait de temps à autre un peu plus fort, ou s'apaisait tout à fait ; Paddy jouait de moins en moins de sa guitare ; il s'écoula des semaines, durant cet été, où la maison fut totalement silencieuse, à l'exception de cette brève rafale, vers deux heures du matin, de ce coup de vent qui faisait claquer

une fenêtre, une porte, et bousculait quelque chose dans la maison ; cependant le grand érable et les bouleaux et les chênes ne frémissaient pas, et ce n'était pas le vent qui poussait ce gémissement avant que la lumière s'éteigne à la fenêtre d'en haut. Mais la brusque rafale de la colère et du désespoir passait si vite à présent qu'elle ne réveillait plus personne dans les maisons voisines ; il fallait être bien éveillé déjà, comme le professeur Godwin, pour s'étonner de cette bouffée d'émotion, de cette courte panique pareille au sursaut d'un homme dans un cauchemar. Il y eut même des nuits, trois ou quatre nuits de suite, où la lumière s'éteignit sans que rien eût troublé le cours des choses nocturnes, pas même la guitare. En vérité, aucune demeure dans Streatham ne fut plus tranquille pendant quelques jours ; la maison n'aurait pas été plus silencieuse si gens et bêtes l'avaient abandonnée. C'était le temps de l'année où Paddy buvait le plus de coca-cola, dans la lourde chaleur humide qui accable le Massachusetts dès le mois de juin ; elle mangeait très peu, elle avait maigri à tel point que le short à galons rouges flottait sur ses cuisses ; et, lorsqu'elle s'asseyait, croisant ses jambes, ses tibias se dessinaient tout du long sous la peau luisante. Seul son visage ne changeait pas ; elle souriait toujours, et plissait les paupières, comme elle le faisait au volant de sa Jaguar sur les pistes du New Hampshire. C'était aussi le moment de l'année où les courses la réclamaient le plus ; elle passait plus de cinq heures par jour sur les pistes ou sur les autostrades. Cependant elle continuait sans aucune défaillance son service à l'hôpital, avec sa nuit supplémentaire du vendredi au samedi. En somme, la paix était absolue entre John et Paddy vers la fin du mois de juillet ; et comme Paddy dormait lorsque John montait se coucher, et comme il n'était pas là lorsqu'elle s'éveillait (il descendait dans l'atelier avant de se rendre à son travail), elle cessa de le voir pendant quelques

jours ; et lui, de son côté, que voyait-il, sorti de son travail? Peut-être un instant une image renaissante, dans la lumière de la chambre — mais, écrasé de fatigue, l'image finissait aussitôt dans le noir, — sans qu'il ait vraiment vu Paddy, si maigre, si frêle, si près d'une tombe.

Dans l'atelier, sur la zone blanchie du grand mur, le paysage était achevé ; John avait d'abord suivi très fidèlement les indications d'un manuel de la collection *Faites-le vous-même* à l'usage du peintre amateur, dont un chapitre traitait de la peinture à la fresque. Mais il s'était vite aperçu qu'il n'arriverait ainsi qu'à une représentation si schématique, si pauvre, que jamais il ne pourrait retrouver Dijon en regardant cette peinture : cela ne ressemblerait pas du tout à la carte postale qu'il consultait fréquemment en travaillant. Alors il abandonna le manuel, qui lui avait d'ailleurs été utile, lui montrant les rudiments techniques, et il se lança dans un labeur hasardeux, acharné, infiniment différent de tout ce qu'il avait jamais fait. Son habileté de dessinateur le servit pour enrichir la fresque d'une multitude de détails qu'il cessa bientôt de copier dans la carte postale, et qui n'étaient pas non plus exactement dans ses souvenirs de Dijon. Combien d'heures lui fallut-il, jour après jour, pour réussir la perspective d'une rue qui s'enfonçait vers la cathédrale, où des gens s'acheminaient, dix figures distinctes, les uns de face, les autres de dos? Au premier plan, le soldat et la jeune fille le tinrent au travail presque toute une nuit; mais, à l'aube, quand il sortit de l'envoûtement du labeur, ils étaient là, John et la fille du notaire, se tenant par la taille, raides, souriants. Jamais ils ne s'étaient tenus comme cela, au milieu d'une rue, en plein jour. Qu'est-ce que monsieur Boulard aurait dit ! C'était quelque part, dans une de ces maisons dont John avait dessiné soigneusement les rangées de fenêtres, c'était là, au fond d'un couloir, qu'il

l'avait tenue dans ses bras, plus d'une fois ! Le couloir du quatrième étage, sous le grenier, dans la maison même du notaire ! Parmi les toits dont il avait fignolé les cheminées, les gouttières, les vasistas, il cherchait celui du notaire. Ayant achevé la fresque, avant de s'attaquer au chemin de fer, il eut ainsi toute une soirée de rêveries devant son œuvre. Avant de partir pour la France, il s'était fiancé à Paddy. Jamais il n'avait parlé d'elle à Juliette Boulard, jamais il n'avait parlé de Juliette à Paddy. Allongé sur la couchette de l'atelier, il voyait toute la fresque, bien éclairée par un petit projecteur; il songea qu'il s'en irait, laissant la porte de l'atelier ouverte, le projecteur allumé. Il s'en irait avec sa valise, il travaillerait ailleurs, à Chicago, à Detroit, et Paddy entrerait dans l'atelier, elle verrait John et la petite Française, et tout serait dit... Mais il n'avait pas fini le travail, c'était le chemin de fer maintenant qu'il lui fallait installer. Un labeur absorbant, mais plus facile que celui de la fresque : John oublia ses rêves d'un départ, et quelques jours encore le silence régna dans la maison.

***

Si cette paix dans la maison au milieu des arbres ne dura pas, la faute n'en fut ni à John, ni à Paddy, ni aux autres personnes qui survinrent à ce moment. John pouvait bien rêver d'un départ qui laisserait l'atelier béant ; la volonté n'y était pas ; le silence de l'atelier fermé, où il pouvait songer devant l'image, lui était devenu étrangement cher, et certainement il s'en serait contenté longtemps ; le remède était là, tandis que Paddy s'exténuait sur les routes et dans l'hôpital. Entre le travail à l'Outillage électronique, celui au banc de l'atelier, et la vie furtive dans la maison, l'accord aurait pu s'établir et durer. Personne ne voulait le troubler. Mais enfin il était l'œuvre du hasard et disparut aussi par hasard.

Streatham est une ville en pleine croissance, où le réseau des rues tracées il y a plus de cinquante ans est devenu rapidement insuffisant pour la circulation aux heures de pointe. S'il y survient peu d'accidents graves, les accidents légers y sont fréquents, et il arrive trois ou quatre fois par semaine qu'une victime reçoive les premiers soins à l'hôpital avant de rentrer chez elle. Paddy Perkins, étant secrétaire au bureau des entrées, faisait remplir les fiches aux accidentés légers. Excellente secrétaire, qui vérifiait soigneusement les fiches, et souvent les remplissait elle-même, interrogeant la personne accidentée. Fin juillet, vers six heures du soir (le moment où se produisait le plus grand nombre d'accidents), une jeune fille, dont le front avait une éraflure ensanglantée, se présenta en compagnie d'un homme très pâle, apparemment plus inquiet que la jeune fille... La voiture que conduisait à faible allure ce monsieur avait donné, dans une rue voisine de l'hôpital, contre une auto arrêtée, et la jeune fille, qui était assise à côté de l'homme, avait été jetée contre le pare-brise, où elle ne s'était pas fait grand mal, ayant eu le temps de se protéger la tête avec ses bras ; mais un bracelet finement ciselé, qu'elle portait au poignet, lui avait éraflé le front, et le sang qui lui coulait sur l'œil droit pouvait faire croire à une large blessure. Quand elle eut dit son nom et prénom, Paddy lui demanda si elle était la sœur de George Lawney.

« Oui, dit-elle, et je vous ai vue dans votre Jaguar. »

George Lawney était celui des amis de Jim que Paddy voyait le plus souvent ; il tenait une station d'essence avec une buvette attenante non loin de l'autodrome. Dorothy Lawney venait de trouver une place de vendeuse dans une succursale des Galeries bostoniennes, et elle était en train de chercher un logement dans la ville lorsque le petit accident s'était produit. Du monsieur qui l'avait accompagnée à l'hôpital et qui devait revenir dans une demi-heure, elle ne dit rien.

« Et vous n'avez rien trouvé comme logement? » lui demanda Paddy.

Dorothy était revenue de l'infirmerie, souriante, un petit pansement blanc sur le front — pas grand-chose.

Dorothy expliqua qu'elle avait vu plusieurs appartements, de cinq ou six pièces, à cent dollars par mois, mais rien de ce qu'elle voulait : une ou deux pièces, cinquante dollars.

« Attendez un instant, dit Paddy. Je crois que je peux vous aider. »

John, à la maison, mangeait son sandwich et buvait sa bière, debout dans le couloir, avant de descendre à l'atelier, quand le téléphone sonna. Évidemment, Paddy trouvait tout naturel de demander à John si le petit appartement du rez-de-chaussée ne pouvait pas être mis à la disposition de Dorothy Lawney, la sœur de George Lawney, qui était l'ami de Jim... John l'écoutait, si surpris qu'il n'aurait pas pu répondre si elle s'était tue ; heureusement elle continuait à parler, de sa voix égale et un peu lasse ; elle racontait sa rencontre avec Dorothy Lawney, l'accident qui l'avait amenée... Paddy avait toujours été bonne, charitable, d'un dévouement et d'une patience infinie ; John s'était habitué à ce qu'elle fût ainsi, il n'y pensait plus, et maintenant qu'elle manifestait si simplement ces qualités, il restait stupide de surprise et de colère. On ne proteste pas contre la bonté, et contre un dévouement qui vous demande de l'aider, qui vous parle doucement comme si vous n'aviez jamais été méchant, il serait encore plus fou de se révolter : pardonné, — même pas : ignoré, annulé, et surpris, ah ! bouleversé ! John Perkins se mit immédiatement à l'ouvrage. Il avait simplement répondu à Paddy : « D'accord. »

Il sortit les meubles de leur housse d'emballage, nettoya les vitres, passa l'aspirateur, vérifia le fonctionnement de l'éclairage, du gaz, de l'eau, dans la petite

cuisine-cabinet de toilette. Il s'assurait du bon état du réfrigérateur, lorsqu'il entendit les voix de Paddy et de cette femme, et leurs pas au-dessus de lui. Le frigidaire marchait. John passa dans son atelier et ferma à clé la porte qui communiquait avec les pièces qu'il venait d'aménager. Puis, pendant dix minutes, il travailla comme un forcené ; les deux femmes là-haut devaient entendre les coups de marteau ! Il fixait sur la paroi, en travers de la porte et la bloquant solidement, deux des étagères qu'il avait enlevées du mur au fond de l'atelier pour faire place à la vue de Dijon. Il était en sueur et ses mains tremblaient après ce travail, mais il commençait à se sentir plus calme. Est-ce que Paddy avait parlé de louer l'appartement? Il ne se rappelait pas. Elle était capable de le laisser pour rien à cette femme... Et, mieux que cela, de payer pour elle électricité, gaz... Tout ce travail qu'il venait de faire n'était-il pas déjà donné... Il faudrait encore installer le téléphone dans l'entresol, l'appareil qui ne devrait rien à la Compagnie Edison, et bien expliquer à cette femme les particularités du fonctionnement. Gratuit tout cela, évidemment, mais le petit problème posé par l'installation de cet appareil fit oublier à John sa rancœur d'un instant. D'autres, un livre les distrait, un film, Dieu sait quoi; lui, c'était la technique. On avait reconnu cette passion, à l'Outillage électronique, et, malgré le manque de diplômes, il avait eu l'avancement, l'augmentation... Tiens, il n'avait pas parlé de cette augmentation à Paddy ! Ce n'était pas bien, c'était mal... Il lui en parlerait le soir même. Au lieu de..., au lieu de... L'esprit de John bégaie, dans le silence de l'atelier (et là-haut, qu'est-ce qu'elles...) Au lieu de... Il y a ce que John ne peut pas nommer. Il éteint la lampe qui éclaire la vue de Dijon, la rallume, l'éteint encore. Il vient de la rallumer encore, lorsqu'un rire lui parvient de là-haut et, avec le rire, la voix de Paddy :

« John, viens voir. »

Paddy était prête à quitter la maison pour se rendre à l'autodrome comme d'ordinaire ; elle aurait dû être sur la route du New Hampshire depuis un moment, mais elle s'attardait dans la salle de bain avec Dorothy Lawney. Elles se tenaient toutes deux penchées vers la baignoire et ne se retournèrent pas quand John entra. Il n'y eut donc aucune présentation, pas même une parole échangée d'abord ; John s'approcha de la baignoire. Après avoir jeté un rapide coup d'œil à John, Dorothy Lawney s'était remise à rire, Paddy souriait. Il y avait un chat dans la baignoire, le plus vieux des six, un matou gris ; il avait de l'eau presque jusqu'au ventre, et autour de lui, sous lui, en zig-zag rapides, les poissons fuyaient ses coups de patte : car le vieux matou semblait n'avoir jamais fait que cela dans sa vie captive. Il avançait lentement dans l'eau, vers un poisson apparemment immobile de terreur, puis donnait un coup de patte si brusque que l'eau jaillissait jusqu'au bord de la baignoire ; le poisson filait sous le ventre du chat, reparaissait derrière lui, et la chasse reprenait, lente et frénétique à la fois. Enfin le matou en ramena un dans sa griffe et le croqua bruyamment.

« Il faut faire une photo », dit John.

L'année de la mort de Jim, il avait offert à Paddy pour son anniversaire (c'était quelques semaines avant la mort) un appareil à magnésium, où le cliché est développé automatiquement en un quart d'heure. Les dernières photos de Jim avaient été prises avec cet appareil, qui depuis lors était rangé dans l'armoire vitrée du living-room, jamais rouverte. John courut l'y chercher. En quelques minutes, l'appareil fut prêt, rechargé. Le chat avait encore mangé trois poissons, et s'était mis à miauler. Il cherchait maintenant à s'échapper de la baignoire. Lorsque sa queue, qu'il avait tenue jusqu'alors dressée, vint à toucher l'eau, son anxiété

devint panique. John prit la photo à l'instant où le chat s'apprêtait à bondir hors de la baignoire. Ils s'écartèrent pour le laisser fuir vers la cuisine, dont Paddy referma la porte. John n'avait plus rien à faire, il attendait seulement que le cliché fût développé. C'était le moment de dire quelque chose d'aimable à cette jeune femme qui avait un petit pansement sur le front.

« J'espère que vous ne souffrez pas trop, dit-il. Voulez-vous descendre vous reposer chez vous, j'ai tout préparé ?

— Oh, je ne suis pas fatiguée, dit-elle, je n'ai rien fait de la journée que me balader, et cette écorchure, ça ne m'embellit pas, mais je ne sens plus rien... Je vais ranger ma valise, si vous voulez me montrer le chemin.

— Un instant, dit Paddy. Dorothy, venez choisir des draps et les couvertures, le couvre-lit qu'il vous faut, tout est dans la chambre ici. John va vous aider. »

La grande armoire où se trouvaient les draps et les couvertures avait sa glace brisée depuis si longtemps que Paddy s'était sans doute habituée à la voir ainsi, et John lui-même, en entrant dans la chambre derrière les deux femmes, s'il était profondément troublé, ne pensait pas à cette glace brisée, ni même à rien de précis. Il n'était plus irrité, il n'avait plus le temps de s'en prendre à personne, depuis qu'il avait quitté son atelier à l'appel de Paddy ; le chat dans la baignoire, la photo, les draps, les couvertures — il avait été pris par surprise, presque comme si quelqu'un l'avait chatouillé, et obligé à rire, à se débattre. Le chien était entré avec eux dans la chambre, et il avait sauté sur le lit défait, où il s'allongea en gémissant de satisfaction.

« En présence d'une invitée ! » dit Paddy.

Elle ouvrit l'armoire ; un morceau de la glace en haut du panneau se détacha et se brisa sur le plancher.

« Prêtez-moi seulement une couverture, dit Dorothy Lawney, j'ai des draps dans ma valise. J'ai des taies

d'oreiller, mais si vous aviez un coussin pour en garnir une...

— John va vous donner le sien, dit Paddy.

— Oh ! s'écria Dorothy. Mais lui, le pauvre, sur quoi dormira-t-il ? »

Elle ne refusait pas, elle riait même comme à une très bonne idée. Mais n'était-ce pas à cause de l'immense bâillement du chien qu'elle riait? John dut tirer l'oreiller de dessous l'arrière-train de la bête, qui laissait de ses poils partout où elle se couchait. Penché sur le chien, John avait senti son odeur ; le coussin de l'oreiller devait en garder quelque chose ; ce n'était pas la première fois que le chien se vautrait là. John arracha la taie du coussin ; il n'y avait pas que l'odeur du chien dans cette sale étoffe... Comme il se retournait, John rencontra le regard de Dorothy Lawney ; elle l'observait sûrement depuis un moment ; il y a dans les yeux de quelqu'un qui a eu le temps de vous examiner toute une image de vous, retirée, hors de portée, et pourtant bien présente.

(A suivre.) HENRI THOMAS

VAGABONDAGE PARMI LES TEXTURES

Étrangers aux « spectacles », à ces hâtives communions urbaines, plaisirs dont la hiérarchie est un phénomène sans rapport avec le phénomène littéraire, les lecteurs forment l'église occulte des promeneurs solitaires pour qui, par exemple, une tragédie n'est pas le livret d'un jeu public mais un livre. Ainsi vagabonde-t-on parmi un jardin scolaire, le grand parc enclos d'une bibliothèque, les sentes sylvestres des librairies ou les jachères des prêts de hasard. Inconsciemment on herborise, classant par commodité mais changeant souvent de système, car les familles de styles sont aussi trompeuses que les botaniques. Inventons aujourd'hui les antithésiacées sur le type de la réplique cornélienne. Dès *le Cid*, où agir devient choisir, le dialogue a gagné l'action. La vertu entre le mal et le bien a fait place à l'héroïsme entre le bien et le mieux. Ce n'est là que tâtonnement vers la pure tension entre des mieux indifférents. En *Nicomède* avec les scènes qui se retournent la symétrie apparaît loi du monde. Du moins, loi de Corneille avec une face de rire, car sa force comique vient de la structure, est irrésistible, échappe à la mode (Molière l'essaie dans *Don Juan*, puis se rabat sur de simples drôleries d'époque) et avec une face de terreur, car en face du *Menteur* il y a *Rodogune*, ce palais des miroirs où l'illusion est si constitutive qu'elle effraie. Monstre sacré, elle dévore les person-

nages. C'est l'âme des textes cornéliens, c'est la grande fiction esthétique du libre choix qui avait commencé avec l'âne de Buridan, que Mme Roland verra tomber une minute avant sa propre tête et dont aujourd'hui Sartre fait l'autopsie. C'est elle aussi dans le filet de qui la *Nedjma* de Kateb Yacine se débat avec une furieuse et éclatante angoisse : une tradition de fière intelligence et de violence mystique y affronte l'abîme du libre arbitre importé. A l'inverse de Gethsémani, où Vigny voyait la morale se heurter au destin, ici une passion d'absolu, contrainte au choix, sue son sang.

Les poèmes de Baudelaire, qui ne sont noués aussi que par des antithèses, les veulent profondes. Celles de Hugo font un fracas de diversion sous lequel monte un grand flot moniste, celles de Baudelaire puérilement abstraites (bien et mal, vie et mort, plaisir et souffrance, beauté et laideur) n'habillent qu'un personnel conflit interne et se regardent en chiens de faïence. Là s'appuient des énergies de cabinet, s'accoudent des peines de boudoir. C'est la maison du père Thibault avant que Martin du Gard la mette à l'encan. La *Phèdre* de Racine, dans ce cadre, obtient du moins l'immense espace d'une dépossession, et Verlaine négocie de sordides arrangements d'où naît, indéfectible, sa musique particulière. Nous, contemporains de trois républiques françaises et demie, trouvons les écartèlements plus semblables à des intempéries qu'à des vertus et goûtons l'indolence ou l'extrémisme plus que les fausses fenêtres dont se plaignait déjà Pascal. C'est pourquoi Tibulle double un cap où s'échoue Baudelaire. Ah ! voilà de quoi paraître assez stupide sans qu'il soit besoin d'ajouter que les hymnes de Fortunat sécrètent un rêve plus puissant que les *Chimères* de Nerval. Soyons juste, le paysage ne se passerait pas d'arbres morts. La littérature n'est-elle pas ce paradis terrestre tout à notre image sauf que

juste un peu moins vulnérable ? Or Chateaubriand nous le décrit fort bien comme né avec des rochers en ruine, de vieux troncs penchants : « Le jour même où l'océan épandit ses premières vagues, il baigna, n'en doutons point, des écueils déjà rongés par les flots, des grèves semées de débris de coquillages... » sans cela « quelle insipide enfance ! Dieu ne fut pas un si méchant dessinateur des bocages d'Éden que les incrédules le prétendent. » Les Muses non plus. Ne regrettons donc point que la vie d'un texte dépende pour bonne part du lecteur et des circonstances.

Voici pourtant une vallée de végétation luxuriante. Ce sont les narrativiacées, dont les touffes près du fleuve sont si drues. Les contes connus nous tiennent en haleine par le simple appareil du « et puis alors » (si *Peau d'âne* m'était conté). D'autres nous intriguent savamment : on se rue vers la clé du problème, puis on revient, tranquille, goûter le charme de chercher ce qu'on sait. Les vrais romans policiers sont ceux qu'on relit. Au-dessus d'eux, les « creepies », au lieu de nous assener leur réponse, nous acclimatent à nos ambiguïtés congénitales. Puis, à côté d'histoires conduites comme des pensées dont les faits tiennent lieu de concepts, les essais racontent les idées comme si elles existaient. En tous ces cas la souplesse au moins est de rigueur, et on admire les langues pourvues de tous les instruments d'enchaînement et de variation. Remarquons cette épopée en vers latins d'un Père jésuite sur *le fer* lors des premiers hauts fourneaux. Sa métallurgie est précise et non sans charme. Mais le vers latin a fini par être trouvé trop inadéquat aux développements sidérurgiques. A plus forte raison, l'hébreu sans rien renier de ses antiques martèlements « modernise », en Israël, ses vocables et ses tournures. C'est pourquoi les assyriologues désespèrent de faire goûter leur *Gilgamesh* au grand public. Cette suite

d'énonciations brèves, indéfiniment juxtaposées, relève d'un archaïsme dont ne sont capables ni notre langue ni notre esprit.

Eh bien, Jean Grandmougin devrait savoir où apprendre l'akkadien, car son *Diagnostic de la France* est une curieuse démonstration ; près de deux cents pages sans conjonctions, propositions subordonnées ni, pour ainsi dire, de compléments. Sa seule concession à l'évolution des Lettres depuis la chute de Ninive est d'ordre typographique : des sous-titres. Tel est l'outil avec lequel sont explorés les méandres de la politique contemporaine, de ses sources à son delta. Or le livre se lit avec aise, on y suit le déroulement des faits, les nuances de la pensée, la succession des diverses émotions, les passions enchevêtrées. La manière dont Bossuet gouverne l'histoire universelle offre un plaisir et Grandmougin un autre. Dans les deux cas l'oreille est utile, mais dans le second les jointures surtout surprennent. Il y a la répétition inexacte, le mot qui pivote d'un sens sur l'autre, l'exagération qui appelle réplique, et la réplique vient, le lent glissement des visions (du clairon de la caserne à la trompette de l'apocalypse), les brusques changements de ton (colère martiale, humour rustique, angoisse religieuse, aplomb populaire, fougue lyrique, froide ironie, euphémismes de bonne compagnie, batelage du Pont-Neuf, parodies savantes, et ces tendresses profondes qui nous empoignent d'autant plus qu'à notre insu — Péguy fut trop systématique pour nous trouver ainsi sous notre âme comme on l'est ici par exemple à l'évocation de la résurrection des morts). Oui, une science sûre des mouvements de l'âme ; bref, toute la puissante rhétorique d'époque cunéiforme que nous imaginions lourde.

Très différent, sauf pour sa nouveauté chez nous, le souffle des poèmes d'Édouard Glissant : une pulsation récitative, quelque chose d'un Coran profane, si

profane ne sonnait comme volage. Pourtant, dire : grave ou profond serait être inexact tant nos adjectifs s'attendaient peu à ce déploiement de joie mélancolique. Rien de nos enfances pures et menacées, point d'illusions et pourtant une impression d'immense enfance chantante devant qui on se sent avoir été adulte trop tard. En effet, il aurait fallu savoir dès la mamelle ce qui nous a par la suite mûris, si nous ne voulions pas garder entre les dents le tartre amer qui nous caractérise. Dans le *Sel noir*, où c'est par le texte même que l'auteur impose sa diction (une voix qu'on croirait décorative si elle ne devait enjamber tant de brusques failles), l'apparence est affirmée comme seule substance. Nous ne connaissions pas de laïcité si sereine, sans défi. Les larmes ici ne gênent pas l'espoir, un espoir à portée de main. Ah ! cette fausse famille des poètes des Iles. Où sont les brises de Parny, les fixités parnassiennes. Si le *Sel noir* abroge le recul et la perspective, c'est par sa démarche plus que par sa facture. Il n'a pas les grandes marées de S.-J. Perse ni les brèves tornades des *Chansons madécasses* ; il respire. Sa respiration a la force d'un râle, mais qui va moins à la mort qu'à la sieste comme du juste qui s'endort auprès de qui être éveillé ne paraît pas sérieux, ni le français des Blancs devant celui des Noirs.

Que la trame de chaque œuvre est aux antipodes de toutes les autres ! A quoi ressemble par exemple cette prose d'Arland ? sinon à l'idée qu'on se fait de la poésie chinoise. L'enchantement d'une suite de vocables en apposition les uns aux autres de sorte à former des sites en extase, fond de jardin, bout de vallée, coin de cimetière, la forêt, la neige, un grenier... Les histoires narrées sont comme un réseau de sentes tantôt très marquées, tantôt à peine, qui permet de circuler d'un point intense à un autre (facilement on resterait immobile par fascination) et forme d'eux tous une patrie.

La grammaire qui pourrait faire l'élégante sait trop que n'importe quelle autre servirait cette structure-là.

Au contraire, dans les récits de L.-R. des Forêts, il n'y a pas une pierre où reposer sa tête. Quand Dickens hante des lieux sinistres, il les rend habitables par transfiguration, il nous y insinue. Des Forêts nous entraîne à passer outre par une sorte d'allégresse discrète de la phrase. Il est d'autant contagieux que sa domination est sans éclat. On va où on ne voudrait point, à la guerre, au collège... ou dans l'antichambre du théâtre des classiques. Pareil à cet esprit sorti d'un homme, on parcourt les lieux arides dont parle l'Écriture, puis on cherche la demeure quittée et on l'aperçoit devenue propre et vide par notre absence, méconnaissable ensemble qu'indubitable. C'est une suggestion qui fonde chaque récit et les fond presque en un seul. Peut-être cette trame est-elle factice, et une autre par-dessous serait la vraie. S'il y a métempsychose dans les Lettres, peut-être revoyons-nous l'antique doxologie qui la dernière fois s'était réincarnée en l'humour kierkegaardien, cette passion de n'être que le connu — et non pas d'être mieux connu. Cette force mystique est le plus subtil des iconoclasmes, celui qui anéantit le secret. Où Amos dit : le secret, vous le savez ! (et son texte est fait de coups de hache), Kierkegaard dit : vos abîmes à l'allemande (il en a attrapé un, bronchite chronique) sont de risibles vallons ; et de démontrer qu'on descend les spirales de l'angoisse sans danger. Des Forêts, lui, se passe de la notion de Dieu dont disposaient les dictionnaires antérieurs. D'où, sous la marche du récit, sa spéciale démarche, une voix qu'on n'avait pas entendue encore. Peut-être fatale aux poètes, ou bien leur salut.

En effet, qu'un Francis Thompson croie naïvement à la réalité du for interne est le ressort qui suscite les images de son *Corymbe*, la musique de son *Limier* :

il lui faut épaissir un éclatant univers contre son propre fantôme. Mais Shelley, qui n'a point de quant-à-soi, est-il moins poète ? ou Keats qui ne cache rien ? O Angleterre, combien tu as de vénérables ! tes rois, tes reines sur la falaise renvoyant, prudentes, la tiare ne luire que là-bas vaguement parmi ses roseaux pontins ; mais tes poètes, leur art saxon de réduire le règne à la pierre du trône, si lourde qu'on ne puisse se la jeter, clé de voûte au-dessus des mers enfonçant les piliers sur leur base. Chacun, livré aux cyclones, sent, sous le naufrage de son cœur et sur le vacillement de son chef, les deux pôles du silence. Et sur la bouche humaine un essaim de consonnes rares butine les miraculeuses diphtongues.

Nous voilà devant une étonnante famille de poèmes. Ils sont comme tissés de l'extérieur, et par leur deux limites. Ils sont denses et ne pèsent pas, même chez Hopkins — mais le phénomène commence avec Wordsworth comme une apparition végétale, les racines attirées par le sous-sol, les branches par le ciel, nulle part de centre, un port aisé, sensible aux climats, une fibrosité des tissus qui chez les derniers fera rivaliser leur ébène avec les minéraux tout en restant des vivants (si Mallarmé avait connu Hopkins !). Les Français qui en sont hantés n'en ont pas encore épuisé les ressources. Quelqu'un qui aurait plusieurs vies devrait en passer une à constituer les Hexaples du XIX^e^ siècle poétique anglo-français (chaque poème traduit en l'autre langue et en une tierce langue très différente) ; ouvrage dont la consultation éclairerait fort le problème des textures qui au XX^e^ siècle s'est mis à piétiner un peu : les uns empruntent à l'épopée, les autres au drame, d'autres au cinéma, d'autres à la danse, à la peinture, certains ne cousent plus ou avec du gros fil blanc. Une simple ode est devenue impossible.

Claude Vigée n'a-t-il pas raison ? ce qui fait les

poètes d'une langue, c'est leur inaptitude à celles qui les hantent. Ils sont fascinés par la construction et la chair même d'un dialecte maternel presque oublié ou sans audience, ou plus encore par des langues mortes ou étrangères. Ah ! se dit Corneille, que ne suis-je espagnol ou romain, et Racine grec, voire turc, et Dante provençal... Il y a les cas criants, on pourrait se pencher sur tous les autres. Les poètes sont des faibles en thème, ils se vengent sur les versions. Chateaubriand devient un écrivain français le jour où il est terrassé par la Bible du roi Jacques. Combien de poètes français sont en partie des Anglais manqués : Lamartine et Vigny qui doivent à leur femme peut-être quelque intonation ; Hugo ; Mallarmé et Verlaine qui n'enseignent pas sans qu'il leur reste quelque odeur ; Rimbaud ; Claudel et Perse.

Certains poètes sont attirés par une langue sauvage, mal connue, imaginée. Les résultats sont décevants. L'imagination pour voler a besoin de la résistance de l'air. Grêle, fausse, ennuyeuse est en poésie la pure invention. Court le poème fondé sur les rêves, les impressions, les idées : une carte postale qui discrédite le site. Le ton des vrais poèmes est celui de la traduction (fictive, bien sûr, mais non sans fondement). Leur nimbe vient d'une sorte de constante référence non à l'expérience ou à l'inspiration, mais à un langage existant qui par eux devient celui des muses, celui des dieux. Lequel se réfère, lui, à la vie ; en fait, il était indirect aussi — et ainsi de suite jusqu'à trouver un premier qui est un mauvais écrivain. Kierkegaard, grand poète, feint de s'en rapporter à Hegel qui est illisible — et Hölderlin à Robespierre. Il en est bien de même en religions ou en révolutions : l'innovateur est inepte, l'emprise vient de la référence : Luther à saint Paul, le Christ à Isaïe, Mahomet à Moïse, qui se réclame d'Abraham... Si les réactionnaires sont les

mauvais prosateurs d'un fastidieux présent, les révolutionnaires sont des poètes maniaques d'archaïsme ou d'exotisme : ils connaissent un monde réel qu'ils recopient, d'où leur certitude qui permet de brillantes adaptations, et Lénine reconstruit la Commune de Paris. Disons plutôt : les poètes sont le contraire des aventuriers ; dans la querelle des Anciens et des Modernes, ils sont pour les Anciens. Ils dénigrent leur pays, leur époque et y apportent un remède étranger, Ronsard avec la fougue de Pierre de Russie, Keats avec la grâce de Stanislas de Lorraine, et Claudel :

« after the manner of all those grand English masters of old, amongst whom he worships with special tenderness and relish

« that funny man in drawers on the Avenue de Messine who grew *Henry the Sixth* and *Hamlet* out of his bulging head like a horseradish ! » [1].

JEAN GROSJEAN

1. A la façon des grands maîtres anglais d'autrefois parmi lesquels il révère spécialement avec tendresse et gourmandise.
Ce plaisantin en caleçon avenue de Messine, qui fit germer *Henri VI* et *Hamlet* de son crâne bombé comme une rave.

PARMI LES SAISONS DE L'AMOUR

LES FILS BLEUS DU TEMPS

Les fils bleus du temps
t'ont mêlée à mes tempes
Toujours je me souviendrai
de ta chevelure

Après l'amertume
tant d'autres pas vides
loin par delà l'oubli
mort de tant de morts
si même vivant
un éclat de ton œil clair
est monté dans mon regard
toute l'ardeur de ta beauté
se répand même à voix basse
dans tous les jours de ma voix
un signe épars dans mon miroir transformé
une douceur dans la confusion de mes songes
une chaleur par les seins froids de ma nuit

Je meurs de ma vie
Je n'ai pas fini
Je te porterai encore
mon feu amour.

L'AMOUR COMME

Comme un amas forestier la fille consentante
comme une source en haut de l'arbre la fille convoitée

Comme une statue d'amiante une femme interdite
comme le ventre de la jument une bouche embrasée

Comme une rayure de quartz une femme attendant
comme un chaos de pierres une femme perdue

Comme un cuivre qui luit une épouse aimante
comme une branche reverdie la femme aimée.

CŒUR MAL FLÉCHÉ

La flèche qui se prépare qui te dépasse qui t'agace
qui se rapproche qui se détourne
la flèche qui se fichera
qui te délivrera
ta flèche

Qui la garde ?
Tenue sous quel sein
qui peut-être s'y blesse
empennée d'un sang qui cherche le tien
Elle chemine en vain se tend elle tremble
Elle doit t'atteindre... Oh comme elle te manque
celle qui t'attend qui ne sait pas qui gémit

Nous serions tous deux comme une montagne
au pain bleu du ciel mêlés Un seul cœur

Mais peut-être à tort tu veux tu t'exposes
tu fais ce qu'il faut pour forcer l'amour
s'il n'avait été prévu pour toi
— Mais tu le savais — qu'une flèche
de la mort.

AUBE

— La jeune fille infranchissable a disparu.
— Elle n'en pouvait plus d'être close et si pâle.
— Son feu pour prendre en a choisi un qui brûlait.
— Il l'attendait pour prendre Il brûlait pour
[qu'elle fût.
— Les flammes ont prononcé leur futur aussi.
— Et pourtant nous serons vous et moi séparés.
— Mais aujourd'hui est joie UN SEUL comble
[son ombre.
— Et qui donc peut nous voir maintenant ? Où
[sommes-nous ?

Les racines de l'aube prenaient pied sur les portes
L'aubépine allaitait autour d'elle le jour.

DANS L'ILE BARBE

La source confiante que j'avais reconnue dans le visage ténébreux, je l'ai retrouvée ici où elle est née parmi les deux châteaux modestes et la chaleur

suffisante des lignes justes de l'hiver, dans la vaillance qui sourit d'un blason de rocs et d'eau passante ordonnancée par les demeures, lorsque l'inapaisable esprit consent à la difficulté plus haute d'une vie qui se voudrait heureuse simplement, non diminuée par son bonheur.

SUR LES REMPARTS

Toujours mille flèches de soleil, chacune est pour nous.

Il fait chaud ici comme la terre est ronde comme l'œil est visible du bonheur.

Au-dessus des remparts où le soleil couchant éparpille sa boule énorme entre les orangers, toi, tout à l'heure, tu laisseras monter tes seins dans mes paumes pour dorer notre nuit.

QUAND LE DÉSERT MENACE

Au milieu de nos bras emmêlés
enfoui parmi la parure des corps trompeurs
tenté en vain par les promesses de déchirure
notre amour que nous savions luire
quelle rumeur déjà le consterne

Au milieu d'un seul cœur composé
des battements de toi et de moi
le remords de ce qui surviendra

nous a remémoré la solitude
nous a remâchés si vagues si froids
que nous ne savons plus nous tenir chauds

Et pourtant toi seule toi
quand j'avançais dans ton désert
le monde autour s'est épanoui
En balbutiant notre bonheur
notre victoire devenait la sienne
Accomplissement en un seul éclat

Mon enfant qui m'a donné vie
pour perpétuer notre unique sort
malgré l'ombre qui se souvient
il faut nous accorder plus serrés
dans le chant de nos cœurs emmêlés
il faut nous garder loin du vent
Et pardon d'avoir eu peur.

MORTE L'ANNÉE

Mort de l'année enfin Noël
L'ultime battement est pour toi
Le vent a retenu son souffle
La neige enfouit tous les ravages
Plainte apaisée le cœur distrait
entre les verres et le grand feu
Descente et plaine cœur lumineux
cœur épuisé Les amis sourient Es-tu là ?

O joie éclate car il est temps
minuit soleil bleu enfantin
La montée reprend avant l'aube
L'an neuf n'aura rien oublié.

SI L'AMOUR FUT

Mon amour était-ce toi ou mon seul élan
Le nom que ma parole a donné à son désir
As-tu existé toi l'autre ? Était-il véritable
sous de larges pommiers entre les pignons
ce long corps étendu tant d'années ?

L'azur a-t-il été un vrai morceau du temps
N'ai-je pas imaginé une vacance dans l'opaque
Étais-tu venue toi qui t'en es allée
Ai-je été ce feu qui s'aviva et disparut ?

Tout est si loin L'absence brûle comme la glace
Les ramures de mémoire ont charbonné
Je suis arrêté pour jusqu'à la fin ici
avec un souvenir qui n'a plus de figure

Si c'est un rêve qu'éternel amour
qu'importe j'y tiens
j'y suis tenu ou je m'y trouve abandonné
Désert irrémédiable et la creuse fierté
Quand tu reviendras avec un autre visage
je ne te reconnais pas je ne sais plus voir tout
[n'est rien

Hier fut Il était mêlé de bleu et frémissait
ordonnancé par un regard qui change
Une chevelure brillait violemment dénouée
recomposée autour de moi je le croyais
Le temps remuait parmi l'herbe souterraine
Éclairés de colère et de rires les jours battaient
Hier fut
Avant que tout ne s'ébranlât un amour a duré
verbe qui fut vivant humain amour mortel

Mon amour qui tremblait par la nuit incertaine
Mon amour cautionné dans l'œil de la tempête
et qui s'est renversé dans les bruits qui montaient.

MAISON ÉTEINTE

Blanche était la façade sous la lune
bleue était la maison par l'azur
grise et douce était la maison tous les jours

Ardente était la maison modeste et pleine
Malicieuse ô maligne était la rue alentour
La rumeur engorgeait la ville et s'apaisait
Des gens marchaient tes pas mes pas le lit la [rêverie
Les portes se fermaient Les fenêtres cachaient la [peur
du seuil jusqu'aux recoins dorés par le jardin

Elle éclaircissait les regards obscurs
Elle adoucissait les cœurs entamés

Elle atermoyait l'abîme l'arbre adossé aux nuages
Elle était appuyée à la terre-mère au soleil
Elle murmurait avec bienveillance

Les meubles luisent toujours les rideaux sont
[propres
Mon amour en allé n'a pas laissé d'ombre
Il n'a rien su prendre et l'a dépouillée
Ce lieu qu'avec un autre tu aimas
solitaire ne l'interroge plus.

ANDRÉ FRÉNAUD
(1939-1959)

LE LAIT DE TAUPES

Le taupier connaît la terre en tant que pâte d'abord, car le passage de la taupe ne peut être le même suivant qu'il s'agit d'argile ou de sable. Des yeux déjà il juge le poids du sol. Et le cheminement, il le sent comme s'il était inscrit dans le creux de sa main. Il donne le coup de bêche, s'agenouille et place un fer.

Puis il reprend sa ronde, jetant le sac sur l'épaule comme les voyageurs à pied de jadis qui allaient de cathédrales en châteaux. Il est toujours dehors, la commune est son jardin. Tel que les lièvres baladeurs qui laissent des distances entre leurs gîtes et les entes où ils rongent des pommes.

Mieuzais marche entre les ruisseaux qui ont creusé la terre veinée de bleu. Les grands arbres repères sont debout dans sa tête, il passe sous les brouillards et ne rentre chez lui qu'à la nuit tombée.

Sa famille aurait pu le pousser en haut, ils ont des rapports avec le monde. Mais il a trop lu les livres et ça s'est retourné contre lui. Longtemps il est resté dans un coin, souhaitant une peau d'ours sur sa figure. On ne savait même pas s'ils le nourrissaient encore. La terre coulait dans son sang. Mieuzais restait à genoux sur son silence, la tombe toujours plus creuse contre ses joues, la pluie entre ses vêtements et ses os. Sa famille admettait pour lui le droit à l'abandon, il pouvait lire le mur durant des jours. Il ne parlait qu'aux meubles pour en recevoir des réponses comme

les craquements du gel. Il prétendait voir les chevaux éclabousser la glace accrochée au mur comme une flaque d'eau dans la boue.

Puis un jour, n'étant pas mort d'avoir eu ce mur pour sommeil, il est parti à travers champs, sa famille s'est écartée, elle lui a ouvert les portes et l'a regardé sortir.

Il buvait la sève moussante sur les serpes. Il était dehors la nuit, Mieuzais, enfermé dans une graine, avec de géantes antennes que les branches tourmentaient. Et quand le vieux Côme est mort, il s'est fait taupier à sa place.

Il aborde les maisons des fermes par les champs, et les pintades qui sont sur les barges crient. Le taupier, c'est celui dont les pas s'arrondissent aux vallonnements des champs et qui s'accroupit avec les laiterons, la traînée des oiseaux, les bourriers qui n'osent pas grandir. Il fait agir la ruse de ses mains. Il va, la bêche sur le dos, et il échange dans son sac à grain les pièges contre des taupes mortes. Il prend par une patte ou par le poil ces petites masses lourdes, tantôt molles, tantôt dures de gelée.

Mieuzais aime bien les taupes. Elles ont remplacé les signes noirs des livres. Elles sont ses semblables. Avec elles il s'enfonce vers le centre immobile de la terre. Elles évitent les puits et les dalles. Mieuzais s'attache à elles et s'enfuit dans la terre où il ne vente pas, protégé par leur chaleur. Après une enfance passée en fraternité avec le soufflet de la cheminée, une enfance employée au ramassage des charbons tombés à l'extérieur des landiers, il erre maintenant dans les caves.

Mieuzais suspend ses taupes et ses fers sous une poutre du hangar à bois, il laisse ses bottes à la cuisine, il marche sur ses grosses chaussettes. La table ronde est toujours mise le soir quand il arrive, les cristaux sont levés sur la nappe blanche. Les visages des

siens sont comme des assiettes contre un mur, Mieuzais s'arrête sur le visage de sa mère, mais il n'y entre pas. Et tous, quand il pose les mains sur la table, croient voir courir des taupes entre les verres, sur les feuillages blancs inscrits dans la trame de la nappe. Mieuzais boit un peu de vin. Il trinque avec les taupes au visage triste.

Dans le printemps, les grives font couler sur la campagne leurs mélodies comme des ruisseaux trop limpides d'une douceur blessante. A l'éclosion des taupinières, un coup de bêche assuré ferait sauter les taupes en surface pendant leur chasse de la matinée. Mais la fourrure ne mérite pas que le taupier se mette à l'affût. Mieuzais reste à la maison, il menuise le bois pour ce navire qui sort seulement des pluies. Il cire les meubles, il dit qu'à l'époque la sève leur remonte et qu'ils noircissent. Les passereaux se forment en nuages aux couleurs de haillons pour attaquer les arbustes, pour avaler la vermine qui sort sur les champs. Il y a grossissement des eaux et les bruits de déversoirs au sortir des étangs peuplent le silence large du printemps. Mieuzais prétend que, s'il n'en prenait soin, les meubles retourneraient s'asseoir sur les haies et que leur pousseraient dans la nuit molle des feuilles fragiles. Il a comme une haine pour ce qui se dissout, pour le pourrissement du dégel, pour les eaux noires de neige qui deviennent brillantes, pour tous ceux qui se trouvent la tête bêtement lumineuse comme une fleur de nielle.

Il reste dedans, à garder son troupeau de meubles. La taupe allaite, dans le nid aveugle par un demi-mètre de terre, ignorante des chênes qui deviennent dorés et poisseux. Mieuzais n'en parle pas aux siens, mais il demeure attentif à ce lait souterrain.

Quand vient l'été, il sème le soufre au pied des murs de la maison, il use le jardin dans les odeurs de graine de persil. Parfois il se promène au large entre les trou-

peaux de vaches couchées qui ronflent des appels très doux. Et, la nuit, Mieuzais sort dès que se dresse dans le ciel un grand arbre d'orage. La foudre rit aux dents des faucheuses. Elle ouvre parfois en deux des troncs que son feu va fouiller jusqu'au cœur et qui restent ensuite marqués de noire combustion, comme les hommes dans lesquels le démon est passé. Mieuzais va les toucher quand ils se sont écroulés. Devant les prés, il regarde la vie des craquements. Malgré ses yeux ouverts il est accroché à la nage des taupes, et les arbres qui tombent sur la terre ne sauraient le blesser. Quand il revient à son terrier, les derniers éclairs de l'orage qui fuit tressautent encore dans les carreaux bleus de la porte. Mieuzais tâtonne et s'arrête sur son lit.

Et puis on coupe à la faucille les âcres fevas des patates. En automne, les sansonnets piétinent les prés, les charpentiers marchent sur nos toits. Le taupier reprend sa bêche et ses fers, il entre dans le cercle des plantes pour reconnaître son domaine.

Entre les fermes s'étendent les premiers brouillards qui font pleurer les nourrissons, et Mieuzais commence à poser ses pièges. Il ne se trompe pas sur les galeries permanentes des taupes, la végétation qui les recouvre est misérable. Il ouvre les mâchoires du piège et chaque fois il tend ce piège au monde, à cet extérieur dont il aurait aimé se saisir. Il presse le ressort et place les branches de chaque côté de la galerie comme pour cerner une idée attendue à passer là. Il ne prendra qu'une taupe, toujours une taupe.

Mieuzais vit dans les galeries que les taupes ont creusées dans sa tête. Oubliant les retards, les hésitations, les jugements. Quand il dégage la terre avec ses mains, il espère un couloir qui s'agrandisse pour la taille d'un homme et qui le mène à une caverne chaude, une chambre ronde et habitable, avec un pla-

fond bas et des piliers épais. Avec des ramifications étroites comme le dessous des meubles. Il aimerait rentrer dans la terre, tenant son cœur d'étain.

Les poires à cidre tombées n'attirent plus que des abeilles ralenties. Les porcs sont ouverts sur les échelles et les chiens regardent. Mieuzais se tient devant les champs marqués d'abreuvoirs et parcourus d'insatiables ruisseaux.

Les poils des génisses aux cils blancs flottent sur les fils de fer. Les champs sont abandonnés aux brouillards et aux pierres gravées de coquilles par des mers anciennes, qui remontent et affleurent le sol. Mieuzais marche loin des villages de fagotiers, des mares de purin veillées par les canards noirs, loin des fermes aux portes closes et rongées.

C'était ainsi pour notre taupier.

Mais quand il est arrivé l'autre jour à l'étang de La Hayne, c'était la pêche. Les hommes descendus dans la vase criaient pour dominer le bruit de l'eau. Il y avait les cuves pleines de carpes et du poisson doré dans les resses doublées de torchons, des anguilles dans un sac et les pinces de bois pour les attraper. Parcourue en surface par de minces filets d'eau, la vase avançait lentement vers la bonde. Les hommes en guettant les anguilles l'attiraient dans le courant avec des rabots de bois. Elle glissait de la queue de l'étang vers le noc, elle se lissait, s'irisait parfois. On y voyait de place en place comme toujours l'arête dorsale d'une carpe qui n'avait pas voulu suivre l'eau et qui se trouvait envasée. Au fond se levaient des bêtes déshonorées par la boue, des tritons rampaient, des rats apparaissaient parfois à l'entrée de leur trou démasqué. Les hommes ont conseillé à Mieuzais d'aller leur mettre un piège, ils riaient autant qu'ils avaient bu d'eau-de-vie sans doute, quelqu'un l'a peut-être poussé, Mieuzais est tombé dans la vase molle.

Après avoir pataugé pour gagner l'échelle, il s'est essuyé la figure avec une poche, les femmes lui ont donné la goutte et puis il est parti, il avait déjà perdu beaucoup de temps et l'étang de La Hayne c'était loin de chez lui.

Mieuzais a traversé les champs avec son sac trempé sur le dos et ses vêtements recouverts de vase. La nuit se posait peu à peu et Mieuzais sentait le froid se resserrer autour de lui, quelque chose venu pour le prendre et qui lui donnait le pas raide. Il avait l'impression que cette boue lui entrait dans le ventre. Il a coupé au court par le taillis de La Frogerie, mais celui-ci est bordé dans le bas par un fossé au-dessus duquel sont tendues des ronces artificielles en rangs très serrés. En voulant les franchir, Mieuzais a glissé, il s'y est accroché en plusieurs endroits, il était très engourdi et fatigué, il n'a pu se dégager. Il a été saisi là par le froid comme une taupe dans l'étreinte du ressort. Il a dû faire quelques efforts, son sac était à moitié vidé près de lui, les taupes et les fers, tous ils étaient morts, mouillés, froids, partis depuis longtemps, semblait-il. La vase avait atteint le cœur.

JEAN-LOUP TRASSARD

LES AMÉRICAINS EN OCÉANIE ET LE NUDISME ESCHATOLOGIQUE

Le nudisme à Espirito Santo.

Dans les années 1944-1945, un culte étrange fit son apparition dans l'île d'Espirito Santo, l'une des Nouvelles-Hébrides. Un certain Tsek, le fondateur du culte, envoya dans les villages le message suivant : les hommes et les femmes doivent quitter et jeter leur cache-sexe, se débarrasser de leurs colliers de perles et autres ornements. Il ajoutait : « Détruisez tous les objets que vous tenez des Blancs, ainsi que tous les outils servant à la fabrication des nattes et des corbeilles. Brûlez vos maisons et bâtissez, dans chaque village, deux grands dortoirs : l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes. Les couples ne doivent plus cohabiter la nuit. Élevez aussi une grande cuisine, où vous préparerez les repas pendant qu'il fait encore jour : il est strictement interdit de faire la cuisine pendant la nuit. Ne travaillez plus pour les Blancs. Abattez tous les animaux domestiques : les porcs, les chiens, les chats, etc. » Tsek ordonnait, en outre, la suppression de nombreux tabous traditionnels ; par exemple, la prohibition de se marier dans le groupe totémique, l'obligation d'acheter son épouse, la ségrégation de la jeune mère après l'accouchement. Les coutumes funéraires devaient également être changées :

on ne devait plus enterrer le mort dans sa cabane, mais l'exposer sur une plate-forme de bois dans la jungle. Mais l'élément le plus sensationnel du message de Tsek était l'arrivée prochaine de l' « Amérique » dans l'île ; tous les adeptes du culte recevraient d'énormes quantités de marchandises ; mieux, ils ne mourraient jamais, ils vivraient éternellement [1].

On aura reconnu dans ces derniers traits le caractère spécifique des mouvements millénaristes et eschatologiques océaniens appelés cultes des cargos (« cargo cults »), sur lesquels nous insisterons plus loin. Notons tout de suite que le culte nudiste d'Espirito Santo continua de se répandre pendant plusieurs années. En 1948, Graham Miller constata que, plus on avançait vers l'intérieur de l'île, plus le culte était puissant. Un tiers de la population y avait adhéré. Un langage commun, appelé *maman*, avait été adopté par ses membres, bien que les villages fussent séparés en groupes linguistiques différents. Une nouvelle unité — d'ordre religieux — se constitua en dehors des structures tribales traditionnelles. Les membres de la secte sont persuadés de l'excellence du nouvel ordre et de la malice de l'ancien. Le christianisme propagé par les missionnaires est ouvertement répudié. Les centres du nouveau culte se trouvent dans les villages des profondeurs de l'île, où vraisemblablement jamais un Blanc n'a pénétré. Comme tous les autres mouvements millénaristes océaniens, ce culte comporte aussi un caractère anti-blanc.

Ceci dit, son succès n'est pas assuré. Passé l'enthousiasme des premiers jours, une certaine résistance semble se faire jour. L'utopie promise ne s'est pas réalisée ; par contre, la destruction gigantesque des biens a appauvri des régions entières. Qui plus est, les indi-

1. J. GRAHAM MILLER, « Naked Cults in Central West Santos » (*The Journal of the Polynesian Society*, vol. 57, 1948, p. 330-341, spéc. p. 332-333.

gènes se plaignent du nudisme et de la promiscuité orgiastique. Car, selon un informateur de Graham Miller, la vraie raison du nudisme aurait été l'incitation à l'orgie. Le fondateur du culte lui-même aurait dit que l'acte sexuel, étant une fonction naturelle, devait s'accomplir publiquement et en plein jour, à l'exemple des chiens et des volailles. Toutes les femmes et les jeunes filles appartenaient, sans distinction, à tous les hommes.

A juste titre, les indigènes, même certains adeptes du culte, avaient été affectés par l'holocauste de leurs possessions et la promiscuité sexuelle. Car ce nudisme eschatologique, comme la destruction des outils et des biens, n'avait de sens qu'en tant que comportement rituel annonçant et préparant une ère nouvelle de prospérité, de liberté, de béatitude et de vie éternelle. Ce Royaume tardant à se réaliser, il arriva ce qui arrive toujours dans l'histoire des mouvements millénaristes : le découragement et la lassitude succédèrent à l'enthousiasme initial.

Dans le cadre de notre recherche, l'intérêt de ce culte nudiste eschatologique réside surtout dans ses éléments paradisiaques. Ce que Tsek annonce dans son message, c'est, en effet, l'imminente restauration du Paradis sur la Terre. Les hommes ne travailleront plus ; ils n'auront donc plus besoin d'outils, d'animaux domestiques et de possessions. L'ordre ancien aboli, les lois, les règles et les interdictions perdront leur raison d'être. Les interdits et les coutumes sanctionnés par la tradition feront place à la liberté absolue ; en premier lieu, à la liberté sexuelle, à l'orgie. Car c'est surtout la vie sexuelle qui, dans toute société humaine, est sujette aux tabous et aux contraintes les plus sévères. S'émanciper des lois, des interdictions, des coutumes, c'est retrouver la liberté et la béatitude primordiales, l'état qui a précédé l'actuelle condition humaine, bref, l'état paradisiaque.

En termes judéo-chrétiens, c'est la situation d'Adam avant la chute. Aussi les *malamala*, ou les nudistes d'Espirito Santo, s'efforcent-ils de conformer leur conduite sexuelle à celle des animaux, c'est-à-dire de la dépouiller de toute honte, car ils s'estiment sans péché. C'est aussi pourquoi ils attendent à la fois l'immortalité et l'arrivée des Américains chargés d'innombrables dons. Il est difficile de dire si, dans la pensée du fondateur du culte, l'immortalité se range parmi les cadeaux des Américains, ou si elle est l'effet spontané de l'avènement du Royaume eschatologique. En tout cas, l'immortalité et l'abondance de nourriture constituent le syndrome paradisiaque par excellence. On vit éternellement et dans le plus parfait bien-être, puisqu'on mange sans avoir à travailler et que l'amour est débarrassé des interdictions traditionnelles.

Ce syndrome paradisiaque est ce qui rend hautement intéressant le nudisme eschatologique d'Espirito Santo et suffit à le différencier des autres « cargo cults » mélanésiens. Car le nudisme eschatologique est, lui aussi, un mouvement prophétique et millénariste de type « culte des cargos ». Mais, dans ce cas, tous les éléments paradisiaques sont présents. L'ère d'abondance et de liberté, annoncée par tous les cultes de marchandises, est, chez les nudistes d'Espirito Santo, anticipée et nuancée : il s'agit bien d'un retour effectif au Paradis, car les fidèles ne jouiront pas uniquement des dons apportés par les cargos, mais aussi de la liberté absolue et de l'immortalité.

L'arrivée des Américains et le retour des morts.

Quant aux Américains, ce sont évidemment les Ancêtres, les morts qui reviennent chargés de dons. Les Américains ont été les derniers Blancs à entrer en contact avec les indigènes des îles océaniennes, surtout

pendant la deuxième guerre mondiale. Dans la pensée mythique des indigènes, ils ont pris la place des Hollandais, des Allemands, des Français ou des Anglais. Tous sont des Blancs, c'est-à-dire, aux yeux des indigènes, des esprits des morts, des fantômes, des revenants. Ils arrivent, en effet, de très loin, des îles d'où sont venus, aux temps mythiques, les Ancêtres des Mélanésiens — les mêmes îles où chaque indigène retourne après la mort. C'est parce que les Ancêtres sont arrivés par bateaux que les morts sont placés dans des petites barques, qui les ramèneront jusqu'à leur pays d'origine. Il s'agit, bien entendu, d'un pays mythique, situé au-delà de l'Océan. Même si les Mélanésiens ont gardé le souvenir des migrations ancestrales qui les ont amenés dans les îles qu'ils occupent actuellement, ce souvenir s'est vite mythisé. Le pays des Ancêtres, au-delà des Grandes Eaux, est une île fabuleuse, sorte de Paradis où les âmes des morts attendent leur retour triomphal chez les vivants. En effet, elles reviendront un jour, mais cette fois dans des navires somptueux et chargés de marchandises, pareils aux cargos géants que les Blancs accueillent tous les jours dans leurs ports.

Telle est la conception religieuse de laquelle sont sortis les cultes des cargos. Tous sont des cultes prophétiques et millénaristes [1]. Ils proclament l'imminence d'une ère fabuleuse d'abondance et de béatitude. Les indigènes redeviendront les maîtres dans leurs îles et ils ne travailleront plus, car les morts leur apporteront des quantités fantastiques de provisions. C'est pour-

1. La littérature sur les cultes prophétiques et millénaristes mélanésiens est déjà considérable. La bibliographie jusqu'en 1951 a été établie par IDA LEESON, « Bibliography of "Cargo Cults" and other nativistic Movements in the South Pacific » (*South Pacific Commission*, Paper Nr. 30, September 1952). On trouvera l'indication des plus importants travaux parus depuis 1951 dans PETER WORSLEY, *The Trumpet shall sound, A Study of "Cargo" Cults in Melanesia* (London, 1957), et dans notre étude de prochaine parution : *Dimensions religieuses du renouvellement cosmique*.

quoi la plupart de ces mouvements exigent, d'une part, la destruction des biens, à commencer par les objets achetés aux Blancs, et, d'autre part, la construction de vastes magasins où seront déposées les provisions rapportées par les morts. Nous discuterons plus loin quelques types de « cargo cults ». Mais il nous faut d'abord expliquer comment l'apparition des cargos au long des côtes mélanésiennes a pu susciter de telles microreligions prophétiques et millénaristes. L'idée fondamentale est, nous l'avons vu, le mythe d'un retour triomphal des morts, chargés de dons. Or, pour les indigènes, l'arrivée des bateaux de marchandises dans les ports des Blancs est un fait qui tient du miracle. Ils ont remarqué que les Blancs reçoivent des provisions et d'innombrables objets manufacturés à la fabrication desquels ils n'ont pas travaillé. Les indigènes n'ont vu que les produits, ils ont ignoré le long processus de fabrication qui se déroulait loin de leurs îles [1]. D'où leur conclusion — dans leur perspective, parfaitement logique — que ces marchandises sont fabriquées soit par la magie, soit par les morts. Dans la seconde hypothèse, les marchandises leur revenaient de plein droit, car les morts avaient travaillé pour eux, et non pas pour les Blancs. Très souvent, les indigènes étaient persuadés que les bateaux de marchandises, envoyés par leurs morts, avaient été confisqués par les Blancs — et cette injustice ajoutait à la tension, déjà existante, entre les Noirs et les Blancs. D'autre part, si les marchandises étaient le résultat de la magie, elles ne leur appartenaient pas moins : car c'étaient toujours leurs morts et leurs dieux qui les avaient produites.

1. A. LOMMEL a très bien mis en lumière ce fait ; cf. « Der "Cargo Cult" in Melanesien. Ein Beitrag zum Problem der "Europäiserung" der Primitiven » (*Zeitschrift für Ethnologie*, 1953, p. 17-63), p. 58.

Syncrétisme pagano-chrétien.

Ce concours d'éléments a abouti à créer une atmosphère de frustration et de suspicion réciproque. D'un côté, du moins au commencement, les Blancs étaient regardés comme des Ancêtres venant apporter des dons. En effet, ils avaient la peau blanche comme les esprits des morts et ils arrivaient dans des bateaux. D'un autre côté, une fois installés dans les îles, les Blancs se comportaient en maîtres, méprisaient les indigènes, leur imposaient les plus durs labeurs et essayaient de les convertir au christianisme. L'ambivalence des sentiments envers les Blancs explique les mouvements anti-occidentaux de libération nationale tout autant que l'envie, la jalousie et l'imitation mécanique des valeurs occidentales. Dans presque tous les « cargo cults », le rejet du christianisme est plus ou moins catégorique. Et pourtant l'eschatologie chrétienne est intégrée, plus d'une fois, dans le mythe millénariste mélanésien. Ainsi Upikno, un ermite indigène retiré dans la jungle de Huon Peninsula, prit le nom de Lazare à la suite d'un ordre de Dieu. Un des mouvements millénaristes de Rai Coast (1936) annonçait la deuxième venue du Christ. Mambu, un indigène catholique de Madang District, suscita un mouvement syncrétiste pagano-chrétien dirigé contre les Blancs et contre les missions. Un autre culte mélanésien, connu sous le nom de « Assisi cult », annonçait l'arrivée du Christ sur un bateau de marchandises ; à la suite de cet événement, les indigènes allaient changer de peau : ils deviendraient blancs et seraient les maîtres des Blancs, devenus maintenant noirs. A Kaimku, une jeune fille de dix-sept ans, Filo, fonda un nouveau culte prophétique et syncrétiste. Un de ses oncles prit le nom de « Dieu », l'autre de « Jésus ». Les adhérents chantaient et dan-

saient jour et nuit autour des autels, en récitant des prières catholiques et indigènes. Filo avait prédit que Dieu leur enverrait des marchandises, mais aussi des armes pour chasser les Européens : les missions seraient attaquées en premier, puisqu'elles propagent une fausse religion ; ensuite viendrait le tour de la police.

Sanop, un des chefs d'un culte millénariste à Buka, accusait les Européens d'avoir dissimulé une partie du rituel et du dogme chrétiens. Selon les fidèles d'un culte de la Nouvelle-Guinée hollandaise, les Européens, en déchirant la première page de la Bible, avaient caché le fait que Jésus était Papoua et, grâce à cette astuce, ils s'étaient arrogé, dans le christianisme, la place privilégiée qui revenait de droit aux Papouas. Pour remédier à cette injustice, les fidèles rebaptisaient leurs villages Galilée, Jéricho, etc., et un de leurs leaders, qui s'appelait d'ailleurs Moïse, s'était retiré pour méditer sur une montagne rebaptisée Mont Carmel. En 1939, une vieille lépreuse, qui annonça l'arrivée de bateaux de marchandises, rebaptisa les îles Schouten Judée et Gadara, son village devient Bethléem et une petite rivière, Jourdain.

Mais il y a mieux : dans nombre de cas, les mouvements millénaristes ont également rejeté les formes traditionnelles de la religion mélanésienne. Les masques des sociétés secrètes étaient détruits et les femmes admises à participer aux cérémonies ésotériques. La religion traditionnelle a parfois même été abandonnée dans son ensemble. Non que, d'un jour à l'autre, les indigènes soient devenus areligieux et se soient débarrassés, dans un même mouvement, du christianisme et de leur religion ancestrale. Au contraire, le revirement trahissait la résurgence d'une vie religieuse plus authentique et infiniment plus créatrice, parce que nourrie d'une expérience prophétique millénariste. On se préparait au Royaume — et toutes les formes religieuses

du passé devaient être abolies. On attendait une vie nouvelle, radicalement régénérée, une existence autrement précieuse, puisqu'elle s'annonçait béatifique et sans fin. Nous avons constaté le même phénomène dans le culte nudiste d'Espirito Santo : on rejetait à la fois le christianisme, les valeurs éthiques et économiques des Blancs, les coutumes et les interdictions tribales traditionnelles. On se préparait pour la réintégration du Paradis.

Certes, tous ces mouvements millénaristes océaniens ont surgi à la suite de situations historiques précises et expriment un désir d'indépendance économique et politique. De nombreux travaux ont bien mis en lumière le contexte socio-politique des « cargo cults ». Mais l'interprétation historico-religieuse de ces microreligions millénaristes est à peine commencée. Or tous ces phénomènes prophétiques ne deviennent complètement intelligibles que dans la perspective de l'histoire des religions. Il est impossible de pénétrer la signification et de mesurer le succès extraordinaire des « cargo cults » sans tenir compte d'un thème mythico-rituel qui joue un rôle fondamental dans les religions mélanésiennes : le retour annuel des morts et le renouvellement cosmique qu'il implique. Le Cosmos doit être régénéré annuellement, et aux cérémonies du Nouvel An — qui opèrent cette régénération — les morts sont présents. Mais ce complexe mythico-rituel est prolongé et complété dans le mythe de la Grande Année, c'est-à-dire du renouvellement radical du Cosmos par la destruction de toutes les formes existantes, leur régression au Chaos suivie d'une nouvelle création.

L'anéantissement du Monde et l'instauration de l'Age d'Or.

Le thème de la destruction et de la recréation périodique du Cosmos est un motif religieux extrêmement répandu,

et il nous retiendra plus loin. Pour l'instant, essayons de dégager le syndrome de la Grande Année, tel qu'il se laisse saisir dans quelques cultes prophétiques mélanésiens. Pour prendre un exemple, le prophète Tokeriu de Milne Bay (Nouvelle-Guinée) annonça, en 1893, un *vrai* Nouvel An et une *vraie* fête des morts, qui instaureraient la nouvelle ère d'abondance. Mais, auparavant, un cataclysme terrifiant — éruptions volcaniques, tremblements de terre, inondations — anéantirait tous les infidèles, entendez tous ceux qui n'avaient pas adhéré au culte. Après cette catastrophe de proportions cosmiques — dans laquelle on reconnaît l'image exemplaire de la fin du Monde — les vents, changeant brusquement de direction, apporteront le beau temps. Les jardins regorgeront de taro et d'ignames, les arbres crouleront sous les fruits, et, sur un bateau, les morts viendront rendre visite aux vivants ; leur arrivée ouvrira l'ère d'abondance et de béatitude. Les adhérents du culte devaient s'abstenir d'utiliser les objets d'origine européenne.

En 1929-1930, le mythe de l'Age d'Or se répandit parmi les Baining de la New Britain. Un tremblement de terre allait faire périr tous les Européens et tous les indigènes sceptiques : les montagnes s'écrouleraient dans les vallées pour faire place à une grande plaine recouverte de jardins et de vergers qui ne réclameraient aucun travail ; les morts ressusciteraient, y compris porcs et chiens. Le prophète Ronovuro, d'Espirito Santo, annonça en 1923 un déluge suivi du retour des morts dans les cargo-boats chargés de riz et d'autres provisions. Il arrive qu'après de longues années les prophéties soient considérées comme s'étant littéralement réalisées. Le mouvement connu sous le nom de « Vailala-madness » — qui fit son apparition en 1919 et déclina vers 1923 pour disparaître complètement en 1931 — commença, vers 1934, à être considéré par les

indigènes comme ayant rempli à la lettre ses prophéties. En effet, à cette date, les indigènes prétendaient se rappeler très bien que la terre avait tremblé et les arbres avaient chancelé, puis que les plantes avaient fleuri du jour au lendemain. Ils se rappelaient aussi que les morts venaient et repartaient pendant la nuit. Le lendemain, on distinguait sur la plage les empreintes de leurs chaussures européennes et même de leurs bicyclettes. Les prophéties se réalisent à rebours, dans le passé, mais elles finissent par se réaliser quand même.

Dans la vallée de Markham (district Morobe) de la Nouvelle-Guinée, un indigène, Marafi, déclara en 1933 que Satan lui avait rendu visite et l'avait emmené dans les entrailles de la Terre, pour lui faire rencontrer les esprits des morts qui ont là leur demeure. Ceux-ci lui dirent qu'ils auraient bien voulu retourner sur la Terre, mais que Satan les en empêchait. Ils ajoutaient que, si Marafi réussissait à convaincre les villageois que Satan est l'Être Suprême, ils pourraient revenir sur la Terre. Il est remarquable que Marafi avait tiré la conclusion logique de la révolte contre l'usurpation religieuse et politique des Blancs : le vrai dieu de la nouvelle religion prophétique ne pouvait être que l'anti-Dieu des Blancs, Satan. Il s'agit, certes, d'une expression imagée de l'antagonisme Blanc-Noir, mais il y a aussi la condamnation de la situation historique et religieuse actuelle, du fait que le christianisme des Blancs ne correspond pas à l'esprit de l'Évangile.

Mais il y a plus significatif encore : c'est l'annonce que le retour des morts sera précédé par un cataclysme cosmique : un tremblement de terre renversera tout, ensuite une pluie de flammes de kérosène consumera les maisons, les jardins et tous les êtres vivants. Aussi Marafi conseillait-il de construire une maison assez grande pour donner asile à des communautés entières au premier signe du cataclysme, c'est-à-dire lorsque la

terre commencerait à trembler. Le lendemain elles trouveraient les morts déjà arrivés, chargés de dons : viande en conserve, tabac, riz, vêtements, lampes et fusils. Désormais, le peuple n'aurait plus à travailler ses jardins.

L'annonce des tremblements de terre et des ténèbres précédant l'arrivée des morts est un thème assez diffus dans les « cargo cults » mélanésiens. Un mythe célèbre des Indes hollandaises annonce que le retour du héros Mansren instaurera l'Age d'Or : à l'endroit où il vit maintenant (Indonésie ; selon certaines variantes, Singapore ou Hollande), Mansren plantera un arbre dont le sommet touchera le Ciel (retenons l'image de l'*axis mundi*) ; puis l'arbre s'inclinera jusqu'à l'île Miok Wundi, le lieu de naissance de Mansren, et sur son tronc courra un enfant miraculeux, Konor. L'arrivée de ce *puer æternus* marquera le début de l'Age d'Or : les vieillards redeviendront jeunes, les malades guériront et les morts retourneront sur la Terre. Il y aura abondance de nourriture, de femmes, de parures et d'armes. Personne ne sera plus obligé de travailler ni de payer des impôts.

Dans les versions récentes du mythe, l'arrivée de Mansren et du *puer æternus* modifiera radicalement non seulement la situation sociale, voire la modalité existentielle de l'homme, mais la structure même du Cosmos. Les yams, les pommes de terre et les autres tubercules pousseront sur les arbres, tandis que les noix de coco et d'autres fruits croîtront comme des tubercules. Les animaux marins deviendront terrestres, et *vice versa*. Autant d'expressions imagées d'un renversement absolu des formes et des lois du monde actuel : ce qui actuellement se trouve en haut sera en bas, et ainsi de suite. Le Cosmos tout entier sera renouvelé : le Ciel et la Terre seront anéantis, et un nouveau Ciel et une nouvelle Terre seront créés à leur place.

Le célèbre John Frum prophétisa que Tana, une des

Nouvelles-Hébrides, deviendrait plate à la suite d'un cataclysme : les montagnes volcaniques allaient s'écrouler et combler les vallées, de manière à céder la place à une plaine fertile. (L'écroulement des montagnes et l'aplanissement de la Terre constituent un thème apocalyptique particulièrement fréquent dans l'Inde et dans le Proche-Orient.) Puis les vieux retrouveront leur jeunesse, il n'y aura plus de maladies, personne ne travaillera dans les jardins, les Blancs partiront, et John Frum fondera des écoles pour remplacer celles des missionnaires.

Dans une région sauvage de la Nouvelle-Guinée, découverte il y a vingt ans à peine, le mythe millénariste a pris des formes encore plus saisissantes. Il y aura une Grande Nuit, à la suite de laquelle Jésus arrivera avec les Ancêtres et les marchandises. Afin d'être informés de leur arrivée, les indigènes dressaient des tiges de bambou en s'imaginant planter des antennes télégraphiques. Ils dressaient aussi des poteaux munis d'entailles, pour permettre à Jésus de descendre sur la Terre et à eux-mêmes de monter à leur tour au Ciel. (Nous retrouvons le thème de l'*axis mundi*.) Les tombes étaient méticuleusement nettoyées, et on détruisait les biens et les armes. On avait également annoncé que les peaux noires deviendraient blanches, et que tous les biens des Blancs reviendraient aux Noirs. A la suite des combats aériens entre les Japonais et les Alliés, les indigènes crurent qu'un certain nombre d'Ancêtres arriveraient en aéroplanes. Les premiers aviateurs qui atterrirent dans les parages furent reçus en grande cérémonie comme l'avant-garde des Ancêtres.

L'attente des morts et l'inaction rituelle.

Dans tous les cultes mélanésiens des cargos, l'attente de la catastrophe qui précédera l'Age d'Or est marquée

par une série d'actions qui expriment le détachement absolu des valeurs et des comportements ordinaires. Les porcs et les vaches sont abattus en holocauste ; on dépense toutes les économies pour en finir avec la monnaie européenne, que l'on jette même dans la mer ; on bâtit des entrepôts pour y entasser les provisions ; les cimetières sont arrangés et fleuris, et on ouvre de nouveaux sentiers ; on cesse de travailler pour attendre les morts autour des tables de banquet. Dans le mouvement de John Frum, une certaine licence est tolérée à l'occasion des fêtes collectives ; le vendredi, jour où commencera l'Age d'Or, est le jour saint, et on passe le samedi à danser et à boire de la *kava*. Les jeunes hommes et les jeunes filles habitent une maison commune ; le jour ils se baignent ensemble, et pendant la nuit ils dansent.

Si on laisse de côté les éléments syncrétistes et chrétiens, toutes ces microreligions mélanésiennes partagent le même mythe central : l'arrivée des morts est considérée comme le signal du renouvellement cosmique. Or nous savons qu'il s'agit là d'une idée religieuse fondamentale des Mélanésiens. Les « cargo cults » n'ont fait que reprendre, amplifier, revaloriser et charger d'une intensité prophétique et millénariste ce thème religieux traditionnel, à savoir : que le Cosmos se renouvelle périodiquement ; plus exactement, qu'il est symboliquement recréé chaque année. Le jour du Nouvel An est une réplique de la cosmogonie : un nouveau monde vient de naître, un monde frais, pur, riche, avec toutes ses virtualités non entamées par l'usure du temps ; autrement dit, le Monde tel qu'il était le premier jour de la Création. Cette idée, qui est d'ailleurs extrêmement répandue, trahit le désir de l'homme religieux de se délivrer du fardeau de son passé, d'échapper à l'œuvre du Temps et de recommencer son existence *ab ovo*.

Dans la Mélanésie, la grande fête agraire du Nouvel

An comporte les éléments suivants : l'arrivée des morts, l'interdiction de travailler, les offrandes sur des plates-formes à l'intention des morts ou le banquet offert aux esprits, enfin une fête collective de type orgiastique. Il est facile de reconnaître dans ce scénario de la grande fête agraire du Nouvel An les éléments les plus caractéristiques des « cargo cults » : l'attente des morts, l'énorme holocauste des animaux domestiques et les offrandes aux esprits, les réjouissances orgiastiques, le refus de travailler. Les Européens furent surtout frappés par les destructions massives des biens et l'inaction absolue. Pour nous en tenir à un exemple, voici comment un Acting Resident Magistrate décrit sa visite dans une des régions de Papoua infestée par ce qu'on appelle la « folie » Vailala. « Ils étaient assis, immobiles, et pas un mot ne fut prononcé pendant les quelques minutes que je suis resté là, à les regarder. Il suffisait de les voir se comporter d'une manière tellement idiote, pour mettre n'importe qui en colère : tout un groupe d'indigènes forts et bien bâtis, portant des vêtements neufs et propres, assis en silence, comme des pierres ou des troncs d'arbres, en plein après-midi, au lieu de travailler ou de vaquer à quelque occupation, comme des êtres raisonnables. On eût dit des sujets mûrs pour un asile d'aliénés [1]. »

Il était difficile à un Occidental de comprendre cette immobilité rituelle : ce n'était plus de la paresse, mais de la folie pure. Et pourtant ces indigènes étaient en train de célébrer un rite : ils attendaient les morts et se trouvaient, de ce fait, sous l'interdiction de travailler. Mais, cette fois, il ne s'agissait plus du retour des morts à l'occasion du jour de l'An, du renouvellement annuel du Monde : ils guettaient ce qu'on pourrait appeler l'inauguration d'une ère cosmique nouvelle, le début

1. *Papoua, Annual Report*, 1919-1920, Appendice V, texte reproduit par Worsley, p. 84.

d'une Grande Année. Les morts reviendraient définitivement, pour ne plus quitter les vivants. L'abolition de la mort, de la vieillesse et de la maladie ruinait toute différence entre morts et vivants. Ce Monde radicalement renouvelé, c'est, pratiquement, l'instauration du Paradis. Et pour cette raison, comme nous venons de le voir, il sera précédé par de terribles cataclysmes : tremblements de terre, déluges, ténèbres, pluies de feu, etc. Cette fois-ci, il s'agit d'une destruction totale du vieux monde, afin de permettre une nouvelle cosmogonie et l'instauration d'un nouveau mode d'existence : l'existence paradisiaque.

Si tant de « cargo cults » ont assimilé des idées millénaristes chrétiennes, c'est que les indigènes avaient retrouvé dans le christianisme leur vieux mythe eschatologique traditionnel. La résurrection des morts proclamée par le christianisme leur était une idée familière. Si les indigènes étaient déçus par les missionnaires, si la majorité des « cargo cults » finirent par devenir antichrétiens, ce n'était pas en raison du christianisme lui-même, mais parce que les missionnaires et les convertis ne leur paraissaient pas se conduire en vrais chrétiens. Nombreuses et tragiques furent les déceptions des indigènes dans leur rencontre avec le christianisme officiel. Car, dans le christianisme, ce qui les attirait le plus, c'était précisément l'annonce du renouvellement radical du Monde, de l'imminente arrivée du Christ et de la résurrection des morts ; c'étaient les aspects prophétiques et eschatologiques de la religion chrétienne qui éveillaient en eux l'écho le plus profond. Mais aussi ces aspects du christianisme étaient ceux que les missionnaires et les convertis semblaient ignorer ou mépriser. Les mouvements millénaristes devinrent farouchement anti-chrétiens lorsque leurs chefs eurent compris que les missionnaires, leurs inspirateurs indirects, ne croyaient pas à la réalité des bateaux des morts appor-

tant des dons ; en somme, ne croyaient pas à l'imminence du Royaume, à la résurrection des morts et à l'instauration du Paradis.

Un des épisodes les plus significatifs du conflit qui opposa l'idéologie millénariste des « cargo cults » au christianisme officiel est la mésaventure du fameux Yali, figure de premier plan dans les mouvements prophétiques de la région Madang. Et je voudrais terminer par son histoire cet aperçu sur les cultes millénaristes mélanésiens. Yali s'était laissé entraîner par la ferveur populaire dans un mouvement millénariste qui comportait beaucoup d'éléments eschatologiques chrétiens. Mais, en 1947, il fut convoqué à Port-Moresby, la capitale de Papoua (Nouvelle-Guinée), pour discuter avec certains fonctionnaires supérieurs, alarmés de son activité. Pendant qu'il se trouvait à Port-Moresby, il apprit que les chrétiens européens ne croyaient pas à la réalité du cargo-boat merveilleux. Un indigène lui montra un livre sur l'évolution, en lui confiant que la foi des chrétiens européens allait *en réalité* à cette théorie. Cette information troubla profondément Yali : il découvrit que les Européens croyaient descendre des animaux, autrement dit partageaient la vieille croyance totémiste de sa propre tribu. Yali se sentit trompé, il devint furieusement anti-chrétien et retourna à la religion de ses ancêtres [1]. Il préférait se savoir le descendant d'un de ses animaux totémiques familiers plutôt que d'un singe obscur qui aurait vécu, très loin de son île, dans une fabuleuse époque géologique...

MIRCEA ELIADE

1. P. LAWRENCE, « The Madang District " Cargo Cult " » (*South Pacific*, VIII, 1955, p. 6-13) ; P. WORSLEY, *op. cit.*, p. 216 sq.

IMAGES POUR UNE MAISON

« Dans l'immense famille des hommes qui fourmillent à la surface de la terre, il n'en est pas un seul (j'entends de ceux qui habitent des chambres) qui puisse, après avoir lu ce livre, refuser son approbation à la nouvelle manière de voyager que j'introduis dans le monde. »

XAVIER DE MAISTRE,
Voyage autour de ma chambre.

« Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas, dans tout Flaubert, une seule belle métaphore... Mais enfin la métaphore n'est pas tout le style... Il y a une beauté grammaticale (comme il y a une beauté morale, dramatique) qui n'a rien à voir avec la correction. »

MARCEL PROUST,
A propos du style de Flaubert.

Cette maison, longtemps, m'est restée mystérieuse. Longtemps le même rêve m'a poursuivi où, à partir d'un certain moment, j'entrais (par le mur ?) dans cette aile décorée avec un luxe, une ingéniosité qui surprenaient d'abord, mais entraînaient bientôt, mêlés au soleil qui filtrait au travers des hautes persiennes bleues, dans une irrésistible rêverie. A loisir, je pouvais (je dis « je » quoique l'aventure qui me saisit alors fût

distincte de moi, qui me voyais, m'éprouvais en spectateur à peine différent de moi-même), je pouvais me promener dans les pièces, mais sans choisir mon allure, obligé au rythme d'une danse légère et calme, forcé de caresser les nombreux vases posés sur des trépieds de bois. En silence, car les riches tapis étouffaient à la fois les pas et la lumière, absorbant ceux-là, atténuant celle-ci qui brillait faiblement au centre. En silence et pénétré, commandé par un rite qui devait être celui des fêtes données là et dont les meubles, les objets, les étoffes gardaient précieusement les formes. Dérangés par cette visite, ils les libéraient soudain, emprisonnant le curieux, le promeneur imprévu qui, s'étant éloigné du milieu de la maison, avait été attiré loin des sécurités habituelles par une force et un désir inéluctables. Désormais pris au piège d'une nouvelle logique, il fallait interpréter ce rôle que les pièces exigeaient de moi, plus fortes que moi, parfaitement maîtresses de mon histoire et de son insensible déplacement. Il semblait que les couleurs, les parfums, la pénombre où veillaient les sièges et les tableaux, cet entourage où j'avançais à grand-peine, il semblait que tout cela, qui me recueillait plutôt, dût me pousser à une mort singulièrement agréable, à un glissement vers une disparition voilée.

Le matin, à peine levé, habillé, je courais partout pour trouver trace de mon voyage. Était-ce au bout de ce couloir ? Par cette porte condamnée ? Était-ce au fond de la penderie (où je restais caché parmi les habits, les manteaux, le visage enfoui dans les feutres et les fourrures, caressé par eux, dans l'odeur de naphtaline) qui ouvrait, après quelques instants de terreur et grâce à un dispositif ingénieux sans doute (puisque les placards étaient des issues vers des labyrinthes et des chambres secrètes dont on pouvait mériter l'accès par une immobilité suffisante), qui ouvrait, donc, sur le palais de mon excursion nocturne ? Vivre, ainsi, c'est

comme si j'avais déjà vécu. Et ce qui se déroule encore sous mes yeux, je l'ai rêvé peut-être, ou quelqu'un en moi le rêve, *qui n'est pas là.*

Les après-midi où je peux rester chez moi, j'ai pris l'habitude que le sommeil me porte jusque vers quatre ou cinq heures, à ce déclin de la lumière qui est le début de ma véritable journée. Cette habitude est d'ailleurs devenue, avec le temps, beaucoup plus qu'une manie et presque une méthode, comme si dans cette halte au milieu du jour qui n'est pas tout à fait la sieste par sa durée et ses interruptions (car, si l'on me voyait, on assisterait à un cérémonial étrange qui veut que je me lève à peu près toutes les demi-heures, que j'aille au lavabo pour boire et me rafraîchir le visage, que j'ouvre la fenêtre et m'accoude un instant au balcon avant de revenir m'allonger sur le lit, tout cela accompli sans une hésitation, un faux pas, par un mécanisme déjà parfaitement réglé), comme si se trouvait là le point d'appui, la raison ou la déraison nécessaire à la poursuite de quelque projet. Certaines journées glissent de la sorte dans une diversité de contemplation et de sommeil où les différents réveils me restituent ce décor et ces objets familiers auxquels je trouve plus de beauté par le repos que je viens de prendre. C'est un véritable va-et-vient, un voyage dont je suis à la fois le véhicule et le passager, et j'habite cet état intermédiaire, venant faire escale, de temps à autre, dans ma chambre. Une minute ou deux, je regarde tel bouquet, son éclairage, ses couleurs, puis, fermant les yeux, repars dans une totale inconscience. Je puis ainsi m'endormir n'importe où, n'importe quand, non seulement lorsque quelque chose m'ennuie ou que je n'arrive à rien (et il n'est pas rare que tout se trouve dénoué par cette trêve), mais encore pour apprécier justement ceci : que le monde me soit rendu. Soudain, c'est comme un cadeau qui vous est fait, la révélation

d'une indulgence souveraine, simplement en ouvrant les yeux. Encore faut-il revenir d'assez loin.

Si j'ai bien dormi, avec une telle confiance, abandon à ce qui m'emporte, que le sommeil se dégage de moi comme à regret, je vois ce qui m'entoure et c'est mieux que le voir : je suis en lui, je suis son plaisir d'exister. C'est un engourdissement qui fait que je suis cet abat-jour éclairé de soleil (je sens la chaleur de la lumière), cette table dans l'ombre (et j'ai froid), un état qui m'a choisi, m'éprouve et me distribue au hasard. C'est comme à un spectateur unique et inconnu (rien n'a plus l'air de savoir ma présence, si je me blottis dans un coin, retiens mon souffle, me force à dépasser mon propre silence, à le tasser, à faire le vide) qu'apparaît ce lieu quotidien. M'étant retiré de lui, il semble commencer une vie véritable, conforme à sa nature et non plus à la mienne, qui me fait maintenant comprendre pourquoi la légende de « la boîte à joujoux » m'a toujours fasciné (que me chantait ma mère d'une haute voix tremblée, démodée, qu'elle n'empruntait que pour cet air, comme si par lui elle se fût transportée dans sa propre enfance et qu'elle perpétuât ainsi, malgré elle, la manière de s'en enchanter; voix qui évoquait pour moi toute l'ombre de mes livres d'images, la nuit éternelle des contes, et qui disait : « Les joujoux font grève » sur un ton décidé et rapide, avec cette nuance de réprobation sur le mot « grève » dont je n'ai pas retrouvé, depuis, l'équivalent — l'air de dire qu'il s'agissait bien là d'un comble, de la revanche des objets, exorcisant, la nuit, leur humiliation quotidienne).

Voici donc que commence à circuler un air neuf, une série de forces d'attraction ou de répulsion telles qu'en mon absence sans doute (réalisant ce vieux rêve : savoir la réalité quand je ne serai plus là), et pourtant je suis présent, remisé, oublié, heureux de l'être. Voici que ce lieu enfin me comprend, accepte de se pousser impercepti-

blement pour marquer ma place, et, sans plus s'occuper de moi qui ai cessé de le déranger, reprend ses échanges à l'intérieur même de sa stupeur qu'à force d'immobilité, m'identifiant à lui de tout mon corps, quoique sans aucune volonté précise, je vais pouvoir ressentir. Fatigué par tant de marches, de périls imaginaires, perdu loin de moi, de cette mince zone de clarté où je suis tant bien que mal en sursis, où je fais surface et gagne enfin le jour, je retrouve ce chemin menant au refuge d'un monde enfin limité, centré, accueillant, dont j'éprouve la présence comme le choc ou l'alliance de deux réalités distinctes et obscurément semblables, comme deux visages qui s'aiment et ne se connaissent pas.

Rien ici, c'est l'évidence, n'est indifférent. Les femmes participent sans doute de cette nécessité, et on les voit agrémenter, recommencer sans fin la disposition des lieux où elles se meuvent, comme les servantes d'un culte qui ne leur serait pas dévoilé, mettant des fleurs, variant les lampes, montrant dans toute leur attitude une angoisse d'amélioration dont le confort (et, plus encore, un confort abstrait, idéal, par une conscience toujours plus nette de ses limites) est sans doute pour elles le but ultime, activité minutieuse et obstinée dont on peut dire qu'elles méconnaissent le caractère sacré s'il leur arrive de le pressentir. Peut-être devinent-elles qu'il faut savoir écouter une maison, la percevoir comme résumée, définie en soi-même, adhérer à ses moindres recoins, habiter chacune de ses parois — et je parle aussi bien de tout espace plus ou moins défini dont l'homme est capable de se munir comme abri et comme durée —, qu'il faut savoir ses bruits, ses craquements (plaisir que d'entendre, ici et là, les conversations, les préparatifs du ménage et de la cuisine), savoir l'aimer comme une création non pas concrète (car peu importe sa nature, son style, sa situation), mais comme l'image même de

l'intérieur et — pourquoi pas ? — de ce confort, si, comme moi, on est fatigué de la nature et de sa continuelle exploitation.

Cette maison, pourquoi ne pas la parcourir d'abord dans tous les sens, poussé par la fantaisie qui, les après-midi où j'avais décidé de paresser, m'a si souvent conduit d'une pièce à l'autre, dans un long voyage en des pays aussi dissemblables qu'un salon, une salle à manger ? Chacun de ces espaces a son histoire, ses habitudes, son langage particulier. On trouve, de la cave au grenier, comme un répertoire de l'activité et de la diversité du monde, comme plusieurs petits théâtres autonomes où les mêmes personnages viendront bientôt jouer la pièce correspondant au décor qui les entoure. Asseyez-vous, ne bougez plus et écoutez. Le style change, passe du mode poli à la grossièreté la plus savoureuse, en passant par toutes les nuances de la familiarité et des conventions. Il ne s'agit même pas des souvenirs qui habitent ces endroits qui, à la lettre, en ont vu d'autres, mais de l'influence secrète, inconnue, qu'ils exercent sur votre comportement. Certains fauteuils disposent à la confidence, comme si la sécurité trompeuse de leurs contours, la mollesse et la supériorité qu'ils vous font éprouver, entraînaient dans les paroles un relâchement semblable, et, voudriez-vous vous ressaisir, trop tard, la mécanique inévitablement s'emballe, hop ! vous voici précipité dans des propos étrangers, hostiles, maladroits, non, ce n'est pas ce que vous vouliez dire... et pourtant vous l'avez dit... Il faut continuer, corriger, ajouter à cette erreur par des phrases un instant innocentes, qui maintenant reviennent sur vous, rencontrent à contre-courant celles que vous alliez dire et vous font bafouiller tout à fait. Non, comprenez-moi, ce serait trop triste — et trop rapide n'est-ce pas ? — de prendre cela pour l'expression complète de... enfin... toutefois... La partie est gagnée, et comme votre hôte est indulgent,

qu'il est assez satisfait de ce petit crime sans importance, il vous fait changer de place, tout simplement. J'ai en revanche longtemps laissé dans ma chambre, face à mon bureau, une chaise mal commode qui m'a toujours évité d'en savoir trop long sur mes invités.

Ainsi voyageant à l'intérieur de nous-mêmes, par quelques couloirs étroits et sombres, par quelques portes depuis longtemps condamnées, pouvons-nous, brusquement, par les fenêtres, nous perdre au dehors, dehors qui nous resterait étranger sans cette mise en cadre, ce choix délibéré d'un angle de vue, d'un paysage. Ainsi dans nos petites pièces justement aménagées, cet œil regarde sans fin tout le reste, assiste à un spectacle tout à fait curieux, dont peu lui importe la signification mais non ce qu'il en ressent. Ainsi, libres, désœuvrés dans notre maison d'ailleurs provisoire, voici qu'à l'improviste nous rentrons dans une pièce ensoleillée, nous la surprenons, nous nous surprenons, en pleine jouissance d'être. Dès lors, nous sommes portés un peu plus haut, flottant, dissous... Oui, si désespérés, isolés qu'aujourd'hui nous soyons, si abandonnés, humiliés sans doute (nous rendant compte de nos échecs, de notre désinvolture passée — où en sommes-nous avec cette vie ?), cette maison, quand même...

L'après-midi est une grande région plane, monotone, à demi inclinée vers un but lointain, si lointain qu'on désespère de l'atteindre, qu'il semble que ce temps n'a plus de sens, que cet espace est sans mesure. Nous sommes là pourtant, à peine étonnés, à peine tristes, regardant tout cela sans insister, plutôt comme une machine compliquée qui ne nous regarde nullement, qui arrive à ses fins par un travail, un entêtement incompréhensibles, un dispositif tout à fait précis, réglé à jamais, où nous ne remarquerons que des détails et des particularités sans importance. Or, ce rayon de soleil

qui me pénètre, comme une parole un peu vive (touchante et réchauffante à la fois), ce rayon de soleil fragile, peut-être faudrait-il le prendre avec moi quelques instants, ne plus m'occuper que de lui, comme si tout le reste se trouvait dérobé ; comme si, modifié par lui, encouragé par lui, je m'arrêtais enfin à la dernière pause...

Or, brusquement, toutes frontières abolies, la communication devient, en même temps que possible, nécessaire, imposée dans un rappel à l'ordre (au désordre) que je ne peux ni discuter ni fuir; entouré, ligoté, pénétré, malmené de toutes parts — mais aussi rassuré, caressé — dispersé et pourtant reconstruit ; comment dire cette immobilité affolante, empressée partout, ayant tout rejoint et tout dépassé, dans ce poids de lumière et de silence ? Mais il ne reste de cet instant qu'une douce agitation, semblable à celle des rideaux gonflés par la fenêtre ouverte, seul signe que la maison respire, heureuse...

Dans cette accalmie, ce laisser-aller, commencent une pente, un enfoncement presque inévitables des objets. Si la table n'est pas encore desservie de ses reliefs, si le décor est abandonné, qui a donné lieu pourtant à une commune gaîté, indifférence ou maussaderie, la digestion, le trouble des boissons, la vacance de toute occupation immédiate, abandonnent à la somnolence. La maison, également éclairée, se gonfle, atteint la plénitude, n'offre plus de contraste bien établi, se cale, semble-t-il, dans cette satisfaction provisoire, cet anonymat, où elle est parvenue, cette absence... Plus guère que des différences de fraîcheur et d'obscurité (par temps chaud : et alors, volets entrouverts, la maison suffoque, fait la morte ; en hiver : et alors elle affirme sa différence, prend la parole, reprend du panache et son intolérance foncière).

Encore n'éprouvons-nous ce plaisir que de manière

rapide, imprévisible. C'est, tout à coup, entre deux projets, entre deux courses ; assis dans notre lit avant d'éteindre, ou le matin dans la clarté qui coupe la pièce d'un rideau vivant de poussière. Ou encore le soir, très tard, quand nous rentrons et que tout dort, pareillement aux églises et aux théâtres désertés, qu'il faut se taire à l'unisson, feutrer les pas, retenir son souffle, pour ne pas trahir ce secret. Ainsi, tournant les boutons électriques qui soudain me révèlent chaque pièce, je me fais précéder d'un luxe particulier, j'avance en pleine lumière, j'entre en scène pour un passage, une apparition ou quelque comédie plus compliquée. Visage aperçu dans les miroirs, visage sans fin comparé à l'image que nous en portions, indécise, et qui se trouve déçue ou comblée par la surprise d'une seule expression ; pièges, pièges sans cesse éprouvés, ô glaces, si variées, d'où nous venons, où nous vivons en tel temps très ancien ou futur... Par la magie du verre, tantôt nous nous poursuivons au dehors, nous nous confondons avec lui et tantôt, par ces fausses fenêtres, nous nous retrouvons, nous nous rassemblons. Comme si, de l'intérieur, nous fermions et ouvrions les yeux tour à tour.

Certains jours, quand, vers midi, je m'accoudais à la fenêtre, et que le paysage semblait figé dans l'attente du déjeuner, immobile, le jardin frémissait pourtant, comme saisi d'une joyeuse impatience. Précisée par les odeurs de la cuisine qui, mêlées à l'air, montaient vers moi, c'était l'annonce du menu et d'une journée singulière, sous le signe d'une friture (brillante, vivace) ou d'une sauce (lourde, un peu triste, propice à la rêverie). Peu de moments pareils à celui-là, où la main s'agrippe à la pierre, le regard se repose dans les feuillages, le visage est ranimé d'un coup de vent, et où l'on s'apprête à descendre.

L'escalier, mieux qu'aucun autre endroit de la maison (car c'est en somme un de ces lieux privilégiés dont

l'usage n'est pas entièrement défini, le passage où, semble-t-il, tout peut éclater à la faveur d'une rencontre, d'un faux pas, d'une maladresse ; lieu dangereux, par conséquent, constituant un de ces mille pièges domestiques comme celui des carreaux, des parquets trop cirés), m'attire, et j'y passais jadis de longs moments, surtout l'été, à cause de la fraîcheur de la pierre que je pouvais éprouver de la cuisse, du pied, de la main et même de la joue ; escalier où le mot escale est si bien réfugié et qui, par sa courbe harmonieuse, est comme le symbole d'une relation aimable entre les étages, une dégringolade de blancheur comme les touches d'un piano (cette image, je la prends pour ce qu'elle était dans mon enfance) ; escale où le vertige, si l'on veut, n'est pas loin, où l'on est enfermé dans une cage, mais ouverte à toute tentative.

Une ouvrière avait été asphyxiée. Ma mère lui avait appliqué durant plus d'une heure la respiration artificielle. C'était une jolie fille (autant qu'il m'en souvienne, si j'étais d'âge à concevoir cette expression : « C'est une jolie fille »), blonde, un peu défraîchie, dépeignée (voilà à peu près le seul détail dont je puisse être sûr) et qui, revenue péniblement à elle (« Elle respire, voyez ! Elle ouvre les yeux ! »), était repartie, droite, figée, sans dire un mot. Et alors, ma mère : « Elle ne m'a même pas dit merci ! »

On avait allongé le corps, je m'en souviens, sur le tapis de la salle à manger. Ou plutôt on avait dû relever le tapis pour ne pas le salir, bien que le beau tapis gris-bleu, le tapis persan, le tapis qui, « si on voulait le vendre, mais personne n'en voudrait, rapporterait dans les cinq cent mille », le tapis sur lequel il ne fallait pas marcher pour aller de la salle à manger au bureau « Philippe ! le tapis ! », bien que ce tapis hors classe, donc, se trouvât, en raison de sa position médiane, au

salon. Le tapis de la salle à manger, lui, était plus foncé, plus vif, ses contrastes plus établis entre jaune et bleu dans un grand dessin circulaire dont je ne me rappelle pas le détail, avec, sur les bords, des bandes, des rayures où se répétaient, mais en plus petit, la forme générale du dessin central, où il m'arrivait de pousser mes billes, jeu qui n'allait pas sans désagrément à cause de la laine, et que j'accomplissais là, les jours de mauvais temps, faute de pouvoir me rendre au jardin. Il y avait au centre, sous la table, une zone râpée, fripée, défrichée, où, quelquefois, mes agates allaient se perdre comme dans un marais et celles qui, d'aventure, s'y étaient compromises, bien vite je les mettais en quarantaine.

Je me souviens, je crois, de la sortie de l'ouvrière. Mais, à ce propos, il me faut ne pas revoir cette scène (qui a fixé l'image du jardin dans ma mémoire) comme toutes celles que je pouvais surprendre lorsque la porte d'entrée s'ouvrait pour laisser sortir quelqu'un et que, pressé d'avoir ma mère pour moi seul ou me trouvant là par plaisir (car j'aime ce moment où, les invités partis, les visages changent tout à coup, laissent paraître la fatigue, la joie ou l'ennui, tandis que se forme, même en dehors d'une prononciation explicite, un « ouf! » secret, furtif, et que les commentaires s'apprêtent par des « alors ? » ou des « Eh bien, qu'est-ce que tu en penses ? » — chacun se cale dans son impression, dans sa somme d'impressions cachées par l'entretien, maintenues en réserve, au point que certaines figures n'expriment rien d'autre, durant une conversation, que : « Il faudra tout à l'heure, quand vous serez parti, que je dise cela à un tel»), je regardais l'allée gauche (gauche depuis l'endroit où je me trouvais) du petit jardin qui se trouvait devant la maison ; jardin coupé en deux par une grille dont on nous avait interdit l'escalade en nous contant l'anecdote du fils du concierge qui

s'était empalé sur l'un des barreaux, histoire probablement inventée de toutes pièces pour nous effrayer ; jardin qui se reproduisait symétriquement des deux côtés de cette barrière, en partant du support de pierre où était plantée la grille, par une plate-bande en général semée de bégonias, puis d'une allée en terre où l'on fit apporter un jour (et ce fut fête) des cailloux très fins (interdiction de les jeter, fût-ce à petite distance), puis par un massif lui-même entouré d'une pelouse ovale, s'élevant doucement jusqu'à un parterre de sauges (ce furent auparavant des géraniums, des pensées et — un long moment, peut-être un an, la terre seule, la bonne terre, le terreau), au pied d'un arbre dont j'ai toujours ignoré la nature, dont je peux dire qu'il était gros, recouvert jusque très haut d'un lierre épais, menaçant ; pelouse s'achevant familièrement en terrasse qui donnait sur la rue ; terrasse elle-même composée tel un monde différent, étranger, où l'on accédait par une allée bordée de fusains, à ce rebord de pierre couvert de mousse qui tachait les coudes, les pantalons ; terrasse envahie de toiles d'araignées, ce qui permettait de savoir si, de longtemps, on l'avait visitée ; terrasse close, amicale, tel un navire voguant sur le jardin, un poste de commandement, une estrade, une scène de théâtre ; terrasse d'où l'on pouvait prendre la maison à partie, sous le couvert des glycines doucement agitées par le vent, les abeilles ou les mains.

Peu à peu, l'extérieur, où nous ne tentons plus que de rares sorties, nous apparaît moins certain, nous doutons de son existence. A peine, au milieu de l'après-midi, quelques promenades rapides, et la porte se referme sur nous. Ce qui est tenté alors par l'envahissement des phrases, apparaît bien hasardeux, l'apparition d'une couleur sur un coin de toile, une reprise de souffle avant que s'établisse à nouveau la régularité de la

respiration, premier mouvement par lequel on emmagasine trop d'air pour gagner une marge. D'où cette définition de la maison :

(La maison, elle-même.)

Le matin, bien défendue contre l'approche du jour, elle ne laisse pénétrer à l'intérieur que des rais d'une lumière indécise, c'est le moment des plafonds. Paupières entrouvertes, elle filtre et dispose un peu partout des compositions où l'imagination peut s'exercer sans effort.

Il y a comme une lente invasion de la lumière (profitant d'ailleurs du sommeil de chacun) dans ce qui était calfeutré, englouti et maintenu dans l'ombre ; il y a, au petit matin, une véritable sommation qui lui est faite à s'ouvrir, à respirer — une insistance qui se traduit au plafond par un échantillonnage de dessins en miniature.

Close hermétiquement, n'oublierait-on le jour ? Tandis qu'il propose, chaque matin, sur un mode magique, déroutant, ce qui est la logique et la simplicité même, facilitant, donc, la transition du réveil.

Toute la journée, elle subit, par ses différentes ouvertures, une humiliation qui va tantôt d'un éclairage violent et qui fait flamber les vitres pourquoi pas ? d'indignation, tantôt d'un souffle ou d'une rafale, à un arrosage systématique qui rappelle les vitrines des fleuristes.

Souvent, bien entendu, ce sont des journées de trêve, neutres, sans désirs, sans colères, d'une pâleur désespérante, disposées alentour comme des étoffes sales et humides.

Le soir, sa véritable gloire : d'assaillie elle devient assaillante. Elle déborde sur la nuit par ses lampes, comme la dénégation de cette nuit qui l'entoure, aussi tardivement qu'elle voudra. Le jour, elle se sert du jour. Mais, la nuit, elle sort sa véritable ressource : l'électricité.

D'ailleurs — comme d'un château fort, d'un abri — mille petits animaux (insectes, papillons) viennent (pour peu qu'on laisse la croisée ouverte) continuer factice-ment leur existence brillante.

Alors les araignées commencent de courir...

Habiter notre vie peut-être, patiemment l'habiter de cet amour injustifiable et perverti qui ne songe plus à donner ses raisons, cette vie si délibérée qu'il nous faudra un tel temps pour maîtriser, comme la dernière expression d'un livre... Mais, à notre sensibilité, ce livre se présente d'abord comme une grande pièce claire, dont la pureté de lignes nous demande et nous empêche tout ensemble de nous sentir chez nous. Or nous savons que, peu à peu, en la meublant suivant un procédé assez discret — ne pas l'effaroucher surtout, ne pas la défigurer par quelque commode ou fauteuil de goût douteux — nous savons qu'elle va nous devenir accueillante. Et ce livre dont je porte l'idée, pas même : les images, le climat, les va-et-vient, une sorte de plaisir purement physique à marcher, à contempler je ne sais quoi ; ce livre idéal qui n'est qu'une manière de songe et de voyage agréable (il relierait toutes les minutes connues de l'attente et du souvenir), ce livre à venir et pourtant passé dans sa couleur, sa situation rêveuse, il est dans la moindre halte, dans le silence qui entoure soudain mon regard. Vivre ainsi dans un livre, s'y asseoir, s'y pro-mener lentement, y dormir, y temporiser. Et puis, un certain jour, partir en voyage...

Je vais me lever dans un instant. Tout le calme, l'architecture invisible que ma présence à ma table de travail avait laissés s'établir seront déchirés soudain par un seul geste. Mais un dépôt colle à moi de cette promenade imaginaire et va me suivre à travers ma chambre jusqu'à la porte. Avant d'y arriver, je réorga-niserai ce tumulte (que nul bruit pourtant ne trahit),

déferai cette maille qui m'entoure, dérangerai à nouveau, dès mon lever, tous les rapports (et comme je comprends que certains bougent sans cesse — ou restent continuellement prostrés — tel ce fou que j'ai vu, saisi de manie ambulatoire), l'équilibre fragile qui s'étaient formés en dehors de moi. Ensuite, je ne bougerai pas de l'embrasure de cette porte. Le couloir me séparera comme pour toujours du salon ensoleillé. Faible murmure, la maison. Allées et venues discrètes, odeurs imprécises par la distance de la cuisine à ma chambre. Et ce ne sera plus qu'une ombre secrètement habitée, un grand fantôme froid et bavard.

Aussi, me dis-je, mal renseignés sur la nature exacte de ce qui nous entoure et nous commande aveuglément, aussi perplexes et légèrement grisés par cette situation, que souhaiter d'autre que ce mouvement naturel, ce tendre mouvement de retrait, par désespoir sans doute de sortir et de crier — pour ne se trouver en définitive (et c'est bien là ce qui nous fait ce visage un peu trop vide et complaisant, ce qui fait que nous rompions sans cesse, que nous n'osions jamais ne pas sourire, ne pas convenir de tout ce qu'on voudra) qu'un peu plus fatigués, essoufflés, abattus ?

Enfermés dans cette vie, ne jouissant en fin de compte que d'un rayon d'action dérisoire, sans doute un esprit naïf convient mieux, un peu rustre, puisque la vérité ne se dérobe que faute d'être prise à son seul niveau : la première confidence intérieure ; puisque rien n'étant décidé encore, l'espoir et l'illusion demeurent qu'une phrase pourra rendre compte et épuiser cet état où nous nous trouvons parfois, follement exposés, oui, à ce qui nous entoure ; puisqu'il faudra tracer tout à l'heure sur la page, sur ce coin de page encore intact, une phrase qui sera comme l'équation du bonheur : je suis là.

PHILIPPE SOLLERS

RECHERCHES

LA MARCHE DE L'ÉCREVISSE

« Je voudrais savoir ce que vous cherchez.

— Je voudrais le savoir aussi.

— Cette ignorance n'est-elle pas désinvolte ?

— Je crains qu'elle ne soit présomptueuse. Nous sommes toujours prêts à nous croire destinés à ce que nous cherchons, par un rapport plus intime, plus important que le savoir. Le savoir efface celui qui sait. La passion désintéressée, la modestie, l'invisibilité, voilà ce que nous risquons de perdre en ne sachant pas seulement.

— Mais nous perdrons aussi la certitude, assurance orgueilleuse. Derrière le visage impersonnel et comme effacé du savant, il y a la terrible flamme du savoir absolu.

— Peut-être. Toutefois, cette flamme ne manque pas de briller, partout où il y a des yeux. Je la vois même dans les yeux sans regard des statues. L'incertitude ne suffit pas à rendre modestes les essais des hommes. L'ignorance qui est ici en cause, j'admets qu'elle soit d'une espèce particulière. Il y a ceux qui cherchent en vue de trouver, même sachant qu'ils trouveront presque nécessairement autre chose que ce qu'ils cherchent. Il y en a d'autres dont la recherche est, précisément, sans objet.

— Je me rappelle que le mot trouver ne signifie d'abord nullement trouver, au sens du résultat pratique ou scientifique. Trouver, c'est tourner, faire le tour, aller autour. Trouver un chant, c'est tourner le mouvement mélodique, le faire tourner. Ici nulle idée de but, encore moins d'arrêt.

Trouver est presque exactement le même mot que chercher, lequel dit : « faire le tour de ».

— Trouver, chercher, tourner, aller autour : oui, ce sont des mots indiquant des mouvements, mais toujours circulaires. Comme si la recherche avait pour sens de s'infléchir nécessairement en tournant. Trouver s'inscrit sur cette grande « voûte » céleste qui nous a donné les premiers modèles du mouvant immobile. Trouver, c'est chercher par le rapport au centre qui est proprement l'introuvable.

— Le centre permet de trouver et de tourner, mais le centre ne se trouve pas. La recherche serait peut-être cette recherche téméraire qui toujours voudrait atteindre le centre, au lieu de se contenter d'agir en répondant à sa référence?

— Conclusion tout de même hâtive. Il est vrai que le mouvement tournant de la recherche ressemble à celui du chien qui, lorsque la proie est immobile et menaçante, croit l'investir en l'encerclant, alors qu'il se tient seulement sous la fascination du centre dont il subit l'attrait.

— Le centre, comme centre, est toujours sauf.

— La recherche serait donc de la même sorte que l'erreur. Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour. L'égaré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui.

— Plus justement, il tourne autour..., verbe sans complément ; il ne tourne pas autour de quelque chose, ni même de rien ; le centre n'est plus l'immobile aiguillon, cette pointe d'ouverture qui dégage secrètement l'espace du cheminement. L'égaré va de l'avant et il est au même point, il s'épuise en démarche, ne marchant pas, ne demeurant pas.

— Et il n'est pas au même point, quoique y étant par le retour. Cela est à considérer. Le retour efface le départ, l'erreur est sans chemin, elle est cette force aride qui déracine le paysage, dévaste le désert, abîme le lieu.

— Une marche dans les régions frontières et en frontière de la marche.

— Surtout une marche qui n'ouvre aucune voie et ne répond à nulle ouverture : l'erreur désigne un étrange

espace où le mouvement se cacher-se montrer des choses a perdu sa force rectrice. Là où je suis par l'erreur, ne règne plus la bienveillance de l'accueil ni la rigueur, elle aussi rassurante, de l'exclusion.

— Je pense au vieil Empédocle : *chassé* par l'éther vers la mer, *craché* de la mer vers la terre, *recraché* vers le soleil, et par le soleil *rejeté* à l'éther ; « *exilé du dieu et dans l'erreur, pour m'être fié au délire de l'Irritation.* »

— Mais il faut être *daimon* pour se mesurer à une telle épreuve, petit démon qui est promesse d'homme. Là, toutefois, l'exil reste d'exclusion, l'exclusion a lieu à l'intérieur d'un monde fermé où, par le jeu de quatre coins qui le partage sans relâche, l'être de l'exil vit cependant comme au dehors. L'exil biblique est plus essentiellement cette sortie et cette reconnaissance du dehors où l'alliance prend origine. L'erreur, il me semble, ne ferme pas, n'ouvre pas : rien n'est clos, et pourtant nul horizon ; cela n'est pas borné, cela n'est pas à ciel ouvert. L'espace de neige évoque l'espace de l'erreur, ainsi que l'ont pressenti Tolstoï, Kafka et plus récemment Robbe-Grillet.

— Par l'erreur, vous dites que les choses ne se montrent ni ne se cachent.

— L'ai-je dit? Mieux vaudrait ne pas s'obstiner dans l'erreur. Mais l'erreur est cette obstination sans persévérance qui, loin d'être l'affirmation sévèrement continuée, se poursuit en la détournant vers ce qui n'a rien de ferme. L'erreur essentielle est sans rapport avec le vrai qui est sans pouvoir sur elle. La vérité dissiperait l'erreur, si elle la rencontrait. Mais il y a comme une erreur qui ruine par avance tout pouvoir de rencontre. C'est probablement cela, errer : aller hors de la rencontre.

— J'avoue ne pas bien comprendre votre erreur. Il y en aurait de deux sortes : l'une, l'ombre du vrai ; l'autre..., mais de cette autre, je me demande comment vous pouvez parler.

— C'est peut-être le plus facile. La parole et l'erreur sont en familiarité.

— Je ne vois là qu'une plaisanterie : comme si vous rappeliez que l'on ne tromperait pas, si l'on ne parlait pas. La

parole, on le sait bien, est la ressource et même étymologiquement l'origine du diable.

— Du mot bal, également, ainsi que de la balistique, toutes œuvres diaboliques. Notez que les étymologies, en montrant la force facétieuse du langage, ce jeu mystérieux qui est une invitation à jouer, par là importantes, n'ont d'autre fin que de refermer rapidement le mot sur lui-même, à la manière de ces bêtes à coquille qui se retirent dès qu'on les inspecte. Les mots sont suspendus ; ce suspens est une oscillation très délicate qui ne les laisse jamais en place.

— Pourtant, ils sont immobiles aussi.

— Oui, d'une immobilité plus mouvante que tout mouvant. La désorientation est à l'œuvre dans la parole, par une passion d'errer qui n'a pas de mesure. Ainsi nous arrive-t-il, parlant, de quitter toute voie et tout chemin : c'est comme si nous avions franchi la ligne.

— Mais la parole a son chemin propre ; elle donne un parcours ; nous ne sommes pas en elle dévoyés, tout au plus par rapport aux voies de la fréquentation.

— Davantage peut-être : comme si nous étions détournés du visible, sans être retournés vers l'invisible. Je ne sais si ce que je dis là dit quelque chose. Mais c'est simple cependant. Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière. Je vous laisse recenser tous les mots par lesquels il est suggéré que, pour dire vrai, il faut penser à la mesure de l'œil.

— Vous ne voulez pas opposer un sens à l'autre, l'entendement à la vue?

— Je ne voudrais pas tomber dans ce piège.

— D'autant plus que l'écriture, qui est votre voie propre, dans ce cas, vous manquerait.

— Écrire, toutefois, ce n'est pas donner la parole à voir. Le jeu de l'étymologie courante fait de l'écriture un mouvement coupant, une déchirure, une crise.

— C'est simplement le rappel de l'outil propre à écrire qui était aussi propre à inciser : le stylet.

— Oui, mais ce rappel incisif évoque une opération tranchante, sinon une boucherie : une sorte de violence ; le mot chair se trouve dans la famille ; de même que la graphie, c'est l'égratignure. Plus haut et plus loin, écrire et courber se rejoignent. L'écriture est cette courbe que le tournant de la recherche a déjà évoquée et que nous retrouvons dans le recourbement de la réflexion.

— Dans chaque mot, tous les mots.

— Il reste que parler, comme écrire, nous engage dans un mouvement séparateur, une sortie oscillante et vacillante.

— Voir est aussi un mouvement.

— Voir suppose la séparation accomplie : voir, c'est voir à distance et par la distance, et en laissant la distance nous donner ce qu'elle nous enlève. C'est l'appropriation sans saisie et dans l'arrêt. La vue s'exerce invisiblement, dans une pause où tout se retient. Nous ne voyons que ce qui d'abord nous échappe, en vertu d'une absence initiale, ne voyant pas les choses trop présentes ni si notre présence aux choses est pressante.

— Mais nous ne voyons pas ce qui est trop loin, ce qui nous échappe par la séparation du lointain.

— Ni non plus nous ne voyons tout. C'est la sagesse de la vue : nous ne voyons que le vis-à-vis, le visage, le côté par où la chose s'offre au point de vue. La perspective est cet aspect qui tient compte de l'éloignement et fait voir la limitation orientée des choses, nous les donnant comme venant du lointain rassemblé en ce point privilégié qu'on appelle de fuite. Mais la terrible parole passe outre à cette limite : elle prend la chose par où celle-ci ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s'affranchit de l'orientation ; elle désoriente. La perception est la sagesse enracinée dans le sol, dressée à partir de la fixité vers l'ouverture : elle est paysanne au sens propre, fichée en terre et formant lien entre la borne immobile et l'horizon sans borne — pacte sûr d'où vient la paix. La parole est guerre et folie au regard.

— Facilité aussi. Le langage fait comme si nous pouvions voir la chose de tous les côtés.

— Et la perversion commence alors. La parole ne se pré-

sente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non pas une manière de dire, mais une manière transcendante de voir. L' « idée », d'abord aspect privilégié, devient le privilège de ce qui demeure sous l'aspect. Le romancier soulève les toits et livre son personnage au regard pénétrant. Son tort est de prendre le langage pour une vision encore, mais absolue.

— Vous ne voulez pas qu'on parle comme on voit?

— Je le voudrais, si c'était possible, mais non pas se donner dans le langage une vue subrepticement corrigée, hypocritement étendue, mensongère.

— Il faudrait donc choisir : la parole, la vue. Choix difficile, peut-être injuste. Pourquoi la chose serait-elle séparée entre la chose qui se voit et la chose qui se dit?

— L'amalgame ne sera pas, en tout cas, le remède à la scission. Voir, c'est peut-être oublier de parler, et parler, c'est puiser au fond de la parole l'oubli qui est l'inépuisable. J'ajoute que nous n'attendons pas n'importe quel langage, mais celui où parle l'erreur : la parole du détour.

— Parole inquiétante.

— Parole différente, qui porte de-ci de-là, et elle-même différant de parler.

— Parole obscure.

— Parole claire, si le mot clarté, n'étant pas la propriété des choses visibles mais audibles, n'a pas encore rapport à la lumière. La clarté, c'est la réclamation de ce qui se fait entendre clairement dans l'espace de la résonance.

— A peine une parole, elle ne découvre rien.

— Tout en elle est à découvert sans se découvrir.

— Ce n'est qu'une formule.

— Oui, et pas trop sûre. Je cherche, sans y arriver, à dire qu'il y a une parole où les choses ne se cachent pas, ne se montrant pas. Ni voilées ni dévoilées : c'est là leur non-vérité. De même que, à ce stade, le mot révélation aimerait signifier : l'acte de voiler à nouveau (ou en retour) par le fait de retirer le voile.

— N'en est-il pas ainsi dans les rêves? Le rêve révèle en revoilant.

— De même l'image : l'image est cette duplicité de la

révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée ; plus haut encore que le doublement, c'est le ploiement, le tour du tournant, cette « version » toujours en train de s'invertir et portant en elle le de-ci de-là d'une divergence à partir de laquelle il y a rassemblement. La parole dont nous essayons de parler est retour à cette première tournure — nom qu'il faut entendre comme un verbe, le mouvement de tourner, vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute. Remarquez que les noms choisis pour les deux directions de notre langage littéraire accueillent cette idée du tournant, à laquelle, comme il est juste, c'est la poésie qui fait, par le mot « vers », le plus directement allusion, alors que la « prose » va droit son chemin par un détour qui sans cesse se redresse.

— Mais ces mots désignent seulement l'aspect extérieur de ces deux formes : la prose, ligne continuée ; le vers, ligne interrompue qui se retourne en va-et-vient.

— Sans doute, mais il faut bien que le retournement soit déjà donné, pour que la parole se retourne dans la torsion du vers. Ce premier tour, cette structure originelle du tournant (qui se détend plus tard dans le va-et-vient linéaire) est la poésie, lorsqu'elle s'identifie au rythme. Le rythme est le *tour* de la parole. Hölderlin disait (d'après Saint-Clair et Bettina) : « Tout est rythme ; le destin tout entier de l'homme est un seul rythme céleste, de même que l'œuvre d'art est un unique rythme. »

— Voilà donc le rythme — et la rime qui en est la suite — expliqués.

— Vous avez raison de nous rappeler à un peu de réserve. Rien n'est expliqué, ni déployé ; l'énigme est plutôt resserrée en un mot. J'ai voulu, avec trop de hâte, suivre à la trace cette parole du détour qui retient en elle l'errement de la recherche. La hâte nous était pourtant déconseillée par notre sujet même. Le détour n'est pas un court chemin. Et, dans la parole qui y répond, la vicissitude est l'essentiel. Il s'agit de tenir et d'entretenir.

— De là, peut-être, le sens de notre entretien.

— En ce tour qui est rythme, la parole est tournée vers ce qui détourne et se détourne. C'est une parole rare : elle ignore la précipitation, comme le refus d'aller plus loin ou le doute qui oscille avec égalité. Elle est la plus franche en son travers, toujours persistant dans l'interruption, toujours en appelant au détour, et ainsi nous tenant comme en suspens entre le visible et l'invisible.

— Eh bien, voilà quelque chose qui peut difficilement s'entendre. Qu'est-ce que cela veut dire? Ce qui n'est pas visible, il faut bien le tenir pour invisible.

— C'est qu'il y a peut-être une invisibilité qui est encore une manière de se laisser voir, et une autre qui se détourne de tout visible et de tout invisible. La nuit est la présence de ce détour, particulièrement cette nuit qu'est la douleur et cette nuit qu'est l'attente. Parler est cette parole de l'attente où les choses sont retournées vers l'état latent. L'attente, l'espace du détour sans digression, de l'errement sans erreur. Là, il n'est pas question pour les choses de se montrer, de se cacher, pour autant du moins que ces mouvements seraient jeux de lumière. Et, dans la parole qui répond à l'attente, il y a une présence manifeste qui n'est pas le fait du jour, une découverte qui découvre avant tout, *fiat lux*, découvrant l'obscur par ce détour qui est l'essence de l'obscurité. L'obscur s'offre dans sa dérobée au tour qui régit originellement la parole.

— Malgré vos efforts pour que, parlant de l'obscur, nous n'ayons pas à évoquer la lumière, je ne puis m'empêcher de rapporter tout ce que vous dites au jour comme à la seule mesure. Est-ce parce que notre langage est devenu abusivement un système optique qui ne parle bien qu'à notre vue? Je me demande si Héraclite, lorsqu'il dit de la parole sacrée qu'elle *n'expose ni ne cache, mais indique*, ne dit pas quelque chose là-dessus. Ne pourrait-on lui prêter l'idée que vous voudriez présenter : qu'il y a un langage où les choses ne se montrent ni ne se cachent?

— Ce n'est peut-être pas à nous de prêter l'idée à Héraclite, mais, lui, pourrait nous la prêter. La parole dont il est ici question est celle qu'on questionne à Delphes : cette

parole parle à la manière de ces oracles qui sont oracles par signes, entailles et incisions dans le tissu des choses. Cependant, à Delphes, il s'agit bien d'un langage, lequel échappe à la nécessité de montrer, échappant à celle de cacher ; dans ce langage, une telle différence ne se produit pas : il ne couvre, ni ne découvre.

— Parlant sans dire ni taire.

— Parlant en vertu d'une différence autre que celle des mots *legei-kruptei*, différence qui se resserre dans le mot unique que nous traduisons par indiquer ou faire signe, *sêmainei*. Cette différence qui suspend et retient toutes les autres est celle que porte aussi le mot « tour ». Dans ce tour, qui tourne vers ce dont il détourne, il y a une torsion originelle où se concentre la différence dont tous les modes de parler, jusqu'à la dialectique, cherchent à utiliser, à clarifier, à détendre l'enchevêtrement : parole-silence, mot-chose, affirmation-négation, avec quoi vivent toutes les énigmes qui se parlent derrière tout langage qu'on parle. Par exemple : la parole est parole sur fond de silence, mais le silence n'est encore qu'un nom dans le langage, une manière de dire ; ou bien le nom nomme la chose comme différente du mot, et cette différence n'est donnée qu'avec le nom. Je n'insiste pas. Cela revient à dire que nous parlons à partir de cette différence qui fait que, parlant, nous différons de parler.

— C'est un simple jeu de mots.

— Oui, et pourquoi n'en serait-ce pas un? Il joue avec l'idée de temps, nous rappelant que le temps a nécessairement part à cette différence et nous donnant à entendre que le tour de la parole n'est pas étranger à ce tournant qu'est le tournant de l'histoire et qui s'accomplit essentiellement maintenant. Puis il joue avec cette idée que nous ne parlons que par la différence qui nous tient à distance de la parole, parlant seulement parce que nous parlons, et toutefois pas encore : ce « pas encore » ne renvoie pas à une parole idéale, au Verbe supérieur dont nos paroles humaines seraient l'imparfaite imitation, mais il constitue la présence même de la parole, cet à venir qu'est toute parole vraiment présente, d'autant plus présente qu'elle désigne et engage le

futur, qui est aussi un futur à parler, cette non-parole qui appartient au langage et qui pourtant, chaque fois que nous parlons essentiellement, nous met hors du langage, de même que nous ne sommes jamais plus près de parler que dans la parole qui nous en détourne.

— Voilà donc à nouveau la bizarrerie de ce tour vers... qu'est le détour. Qui veut avancer, doit se détourner, cela fait une curieuse marche d'écrevisse. Ce serait aussi le mouvement de la recherche?

— Toute recherche est une crise. Ce qui est cherché n'est rien que le tour de la recherche qui donne lieu à la crise : le tour critique.

— Cela est désespérément abstrait.

— Pourquoi? Je dirais même que toute œuvre littéraire importante est d'autant plus importante qu'elle met en œuvre plus directement et plus purement le sens de ce tournant, lequel, au moment où elle va émerger, la fait étrangement basculer.

— Par exemple?

— Exemple mémorable : Proust. Exemple plus récent : les récits de Louis-René des Forêts. »

MAURICE BLANCHOT

A PROPOS DE PROUST

Il est très rare qu'en France une révolution ou un renouvellement littéraire s'accomplisse isolément. C'est une caractéristique de notre culture que de voir les écrivains, les peintres, les musiciens, les sculpteurs contribuer à former presque au même moment l'image de la même beauté nouvelle. Il suffit de songer au Romantisme, au Symbolisme, au Surréalisme pour que se vérifie cette loi mystérieuse de l'esprit français. On dirait que les artistes s'empruntent mutuellement des armes, ou puisent dans les autres disciplines des encouragements et des confirmations. Les écrivains ont beaucoup fait pour imposer au public les nouvelles écoles de peinture. Baudelaire, Huysmans, Zola en sont d'éclatants exemples. D'autres, sans se faire les champions d'un art nouveau, interrogent curieusement la peinture et la musique, et nous livrent de passionnantes études sur les maîtres d'autrefois. Valéry, Gide et surtout Claudel ont écrit des pages inoubliables sur les peintres qu'ils aimaient. Le cas de Proust est beaucoup plus singulier. Presque pas d'études particulières sur des peintres ou des musiciens, mais une œuvre qui, à beaucoup d'égards, est une méditation continuelle sur la musique. G. Piroué vient de nous le rappeler en publiant avec *Proust et la musique du devenir* [1] un livre qui a toutes les chances de rester classique.

C'est une analyse patiente et exhaustive des rapports de Proust avec la musique, mais cet art joue un tel rôle dans le grand roman que nous avons du même coup des vues générales très intéressantes sur le romancier. En dépouillant la correspondance, les souvenirs, les témoignages, G. Piroué s'efforce d'abord d'évaluer le rôle de la musique dans la vie de Proust. Les résultats de cette enquête sont assez déce-

1. Éditions Denoël.

vants. Bien que Proust ait été élevé dans le culte de la musique, il n'a jamais su acquérir des connaissances techniques suffisantes pour l'apprécier autrement que comme un amateur éclairé. Rien ne permet de le comparer à un Thomas Mann, à un Pierre Jean Jouve, dont les analyses pénétrantes s'appuient sur un savoir sans défaillances. Sans doute se montre-t-il anxieux de puiser chez les uns et les autres ce que la pratique d'un instrument permet seule d'acquérir, sans doute aussi exagère-t-il son ignorance, mais il est certain qu'il n'a jamais sérieusement essayé de pallier ses insuffisances, et qu'il a préféré méditer sur l'essence de la musique plutôt que de rivaliser avec le savoir des techniciens. Il aurait certes pu profiter de son étroite intimité avec Reynaldo Hahn pour le faire, mais il ne lui demande jamais autre chose que des renseignements superficiels. Tout se passe comme si Proust hésitait à affronter directement les puissances de la musique. Il n'a jamais participé aux querelles de l'époque, ni défendu une esthétique ou une école. Il attend 1911 pour découvrir *Pelléas* et ne s'enthousiasme guère pour Debussy qu'au surplus Reynaldo Hahn n'aimait pas. Ses goûts personnels s'attachent aux valeurs établies, à Wagner naturellement qui fut le dieu des Symbolistes, à Beethoven dont les derniers quatuors sont sa passion, signe d'un léger snobisme qu'il raille lui-même dans son roman, à Chopin. Rien en somme ne le distingue des milieux mondains cultivés qu'il fréquente. Il ne semble pas avoir compris l'importance que commençait à prendre la musique française. La musique dans sa vie lui apporte jouissance et délectation, mais surtout elle l'entraîne dans des spéculations esthétiques dont toute son œuvre reste à jamais marquée.

La façon dont il apprécie la musique, nous la connaissons par les sentiments qu'il prête à Swann et au narrateur. Qu'ils soient aussi les siens, ses lettres, les descriptions des soirées musicales dans son livre le révèlent assez. Il ne manque jamais de préciser les lieux, de peindre les personnages, le décor, les incidents, les émotions. Il n'isole jamais la musique des mille circonstances dans lesquelles on l'entend. Elles lui sont indispensables. Pour un peu, on dirait

qu'elles donnent à la musique sa saveur et sa valeur. Si Swann est frappé par la petite phrase de Vinteuil, c'est qu'il l'entend le soir où son amour pour Odette éclate dans toute son évidence. Par la suite elle devient « l'air national de leur amour ». C'est ainsi que le moment a donné sa couleur à la musique et la musique rappelle désormais la couleur de ce moment. Elle est comme le réservoir inépuisable des minutes personnelles de celui qui l'a entendue la première fois pour toujours. Cette manière de la goûter est très répandue chez les écrivains. Stendhal pose le problème avec lucidité quand il écrit dans *la Vie de Henry Brulard* : « La musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou *par elle-même*? » Il se montre moins lucide en affirmant la goûter par elle-même, car en fait son cas est très voisin de celui de Proust. Mozart et Cimarosa, chaque fois qu'il les entend, lui permettent de revivre les moments d'ivresse qu'il connut à Milan. La musique n'est plus que le signe du bonheur d'autrefois. Une conséquence assez grave en découle. G. Piroué remarque très justement que pour Proust finalement il n'y a plus de bonne et de mauvaise musique, il n'y a plus que des occasions d'être ému par les sons. Ceci explique fort bien que Stendhal mette sur le même plan Cimarosa et Mozart, et Proust, de son côté, n'est pas loin de goûter autant et de la même façon *O Sole mio* qu'un quatuor de Beethoven. C'est qu'il soumet la musique, comme toutes choses, à la psychologie humaine. Le visage d'une femme que nous avons chargé de tant de charme en l'aimant n'est plus, quand notre amour est mort, qu'un masque vide aux yeux troués. C'est un scandale pour l'intelligence, mais le cœur s'en accommode aisément. La musique dépend elle aussi des hasards de l'espace et du temps. Elle est suspendue aux décisions de la mode et aux décrets du cœur ; elle reste à la merci des émotions de l'amateur qui lui-même est le jouet des accidents de la durée.

Tout cela est encore accessoire. G. Piroué montre très bien comment la méditation sur la musique, et non pas le plaisir qu'elle procure, a réveillé chez le narrateur et chez Proust lui-même la vocation littéraire. Le texte capital à cet égard est le récit de la soirée organisée par Charlus chez

madame Verdurin pour consacrer le talent de Morel. Le narrateur est d'abord subjugué par le phénomène de la réminiscence ; il retrouve, en écoutant la Sonate et le Septuor de Vinteuil, le son des cloches de l'église à Combray, il imagine Vinteuil contemplant le visage de sa fille endormie, il pense à ses amours avec Albertine. Rien jusque-là de nouveau ; la musique ramène dans son filet des fragments du passé et les émotions du présent. Mais tout se transforme lorsque le narrateur écrit : « J'essayai de chasser la pensée de mon amie pour ne plus songer qu'au musicien. » Il n'écrit pas « à la musique », remarquons-le bien. C'est que la musique, là encore, se fait presque oublier en déclenchant une méditation sur l'essence du génie créateur et sur la fonction de l'art en général. Le narrateur constate que Vinteuil a bien utilisé la matière première de sa vie et les événements de son histoire, mais en les transposant de manière à obtenir par une purification de plus en plus poussée l'accès à la patrie intérieure que tout artiste porte en lui-même, au plus profond de son être, et que tant de conventions, de trahisons et d'oubli finissent par masquer d'un voile impénétrable au regard de l'intelligence discursive. Le narrateur brusquement illuminé comprend désormais que le grand artiste est celui qui, au terme de ce pèlerinage intérieur, arrive à conquérir une sorte d'éternité dans la mesure où l'œuvre d'art s'identifie à l'image de son paradis personnel. On voit ici nettement tout ce qui sépare l'œuvre-réminiscence de l'œuvre d'art véritable. Conquérir l'immortalité ne consiste pas à recueillir les événements et les émotions de sa propre vie, car à ce compte seuls les mémorialistes triompheraient, mais à considérer ces événements et ces émotions comme les signes de la patrie profonde, comme les étapes d'un chemin de l'âme qui débouche sur l'éternel. Tel est l'enseignement que le narrateur retire du concert. Parce que comprendre c'est égaler, il passe du stade de l'amateur à celui du créateur, et sent désormais que sa tâche est d'illuminer par ses moyens propres les régions ineffables où l'individu accède à l'éternité. Incontestablement, l'exemple de la musique a déterminé chez Proust la genèse de son chef-d'œuvre. Il éprouve même la nostalgie d'un art qui n'a pas, comme la

littérature, à se plier aux instruments d'un langage fabriqué par l'intelligence. Il se heurte à la même difficulté que tous les vrais poètes, à la gageure impossible de traduire par les mots ce qui par essence échappe au pouvoir des mots. Faut-il en conclure qu'il a essayé jusque dans le détail de rivaliser avec les moyens de la musique, comme G. Piroué nous invite à le croire?

Il faut avouer que la démonstration n'apparaît guère convaincante. Sans doute G. Piroué prend-il beaucoup de précautions pour exposer la structure musicale de *A la Recherche du Temps perdu*, il pousse cependant l'analogie un peu loin. On peut toujours, avec quelque agilité d'esprit, découvrir une structure musicale dans les œuvres littéraires, et, en fin de compte, les résultats de l'enquête n'ont qu'une valeur de métaphores. Il est difficile de même de le suivre quand il veut nous prouver que le roman de Proust est composé consciemment comme un opéra de Wagner. L'influence du Maître de Bayreuth est certes déterminante, mais il faut peut-être la voir ailleurs que dans une contamination entre l'opéra et le roman. On s'est souvent étonné que l'œuvre de Proust n'ait pas eu de postérité directe. Des traces de son expérience et de sa technique apparaissent parfois dans des œuvres étrangères, mais il est impossible de dire de tel ou tel écrivain qu'il fut son disciple évident. C'est qu'on a commis l'erreur de voir dans Proust le pionnier ou le promoteur d'un art nouveau, alors que son roman, dont il ne s'agit pas de minimiser ici la valeur, apparaît bien plutôt comme la conclusion éclatante du XIX^e siècle. On dirait que les écrivains européens de ce siècle furent tous saisis par l'ambition démesurée d'accomplir la synthèse du savoir. Hegel, Michelet, Marx, Hugo, Wagner, pour s'en tenir aux plus voyants, eurent le dessein de créer une œuvre qui résumât toutes les autres et qui fixât, pour ainsi dire, l'aiguille du temps au zéro de l'éternel. Tous succombèrent à l'ivresse d'écrire le dernier livre. Proust est bien de leur lignée. Wagner lui a soufflé sans doute l'idée d'écrire un roman qui fût, comme l'opéra, la synthèse de tous les arts. La musique n'a pas été la seule à exercer sur lui son prestige. Il ne serait pas difficile de montrer combien la peinture et

l'architecture expliquent aussi la composition, la mise en scène et jusqu'à la manière de voir du romancier. Vinteuil, Bergotte, Elstir, les architectes des cathédrales que Proust étudia dans les livres de Ruskin et d'Émile Mâle, ne sont que les divers aspects d'un seul et même artiste génial qu'il a rêvé d'être. La musique lui a révélé certes le sens de tout chef-d'œuvre et provoqué la genèse de son livre, mais il a voulu ensuite résumer les différents arts dans une épopée finale et réaliser ainsi le songe invincible des grands esprits du XIX^e siècle.

Il n'appartient pas seulement à ce siècle parce qu'il en reprend les ambitions, il le conclut. Il ferme au crépuscule la porte ouverte à l'aube par Chateaubriand. Il est très remarquable qu'à cent ans de distance surgissent deux œuvres dont l'une inaugure un mode de pensée que l'autre va mener à l'extrême, jusqu'à la limite où plus rien n'existe que la vie intérieure. Chateaubriand avait d'abord proclamé la valeur éminente de l'individu, mais ce moi qu'il avait promené dans les terres lointaines, il finissait par le noyer dans la fin de toutes choses, par l'engourdir du chant somptueux et morbide dont il accompagne les funérailles de la terre. Son nihilisme radical, cependant, n'était que l'envers d'une invincible espérance dans le salut de son âme immortelle et dans la miséricorde de Dieu : « Le temps et le monde que j'ai traversés n'ont été pour moi qu'une double solitude où je me suis conservé tel que le Ciel m'avait formé. » D'autres à sa suite reprendront son long discours sur le peu de réalité du monde, mais en insistant sur le pouvoir transfigurateur du moi. Balzac le visionnaire, Stendhal qui soumet à l'imagination les formes du monde et le visage des êtres aimés, le mouvement symboliste enfin qui triomphe de la réaction réaliste, tous travaillent à se libérer de la pesanteur du réel. Proust, le dernier, enfermé, comme dans une cage de verre, par sa maladie, par sa nature et par son art, ne restitue du monde que les silhouettes fragiles projetées par la lanterne magique devant ses yeux émerveillés d'enfant. Les métaphores, qui sont la marque particulière de son style, n'ont pas d'autre but que de dissoudre la réalité des choses et des êtres dans le regard qui les

contemple. La déformation perpétuelle qu'il leur impose implique avant tout le pouvoir dominateur de l'esprit. Tandis que Chateaubriand maintenait une opposition entre le moi et le monde et dénonçait le néant de toutes choses sous le règne de l'éternel et de Dieu, Proust, prisonnier de son subjectivisme forcené, réduit le réel à une succession d'images, supprime la notion de Dieu et confère la valeur suprême à la patrie intérieure que l'art a pour but de manifester. Le sujet individuel finit par devenir la seule puissance véritable, et Proust n'est sans doute pas loin de penser que seuls les grands artistes ont une âme immortelle. *A la Recherche du Temps perdu* orchestre superbement la catastrophe d'*Igitur*. Dissolution du réel, subjectivisme total, valeur absolue de l'œuvre d'art synthétique, ce roman achève et couronne le mouvement romantique du XIX^e^ siècle. Avec la puissante réaction de Claudel, la littérature du XX^e^ va se lancer au contraire à la reconquête du monde perdu.

HENRY AMER

NOTES A PROPOS DE JEAN TARDIEU

Je feuillette ce premier livre de Jean Tardieu, *Accents*, je relis ces poèmes qu'il écrivit à vingt-trois ans et qui parlent d'un amour créant l'espace, ouvrant les geôles, avec beaucoup d'élégance, et parfois une mièvrerie dont il n'a pas tardé à se défaire :

Un souffle — le voici — fait renaître des forêts mouillées
Au cœur de la ville, et se rompre et crouler les murs et les toits !

Tel est, je crois, le rêve initial. Viennent ensuite les poèmes qui inaugurent vraiment l'œuvre, et qui évoquent la ville; qui en disent la mélancolie, les menaces, non plus comme chez les Romantiques avec une sorte de triomphe dans la tristesse, mais sourdement — comme si l'éloquence n'était plus possible, comme si la vérité était dans un chant étouffé, dont la poésie française a d'ailleurs donné plus d'un bel exemple aujourd'hui, chez Supervielle, chez Thomas, chez Armen Lubin :

Le feutre tombe sur la bouche qui chantait

ainsi est définie d'emblée, par Tardieu, sa poésie.

La ville est étouffement, encombrement ; pour respirer, il ne s'agit pas de briser par violence le cercle, de fuir, mais : « Terrons-nous dans ces antres de laine » ; ménageons un espace respirable, trouvons refuge dans le terne et la grisaille. Ces propos, dans *Le Témoin invisible* (1943), s'affirment en restant sourds, vibrent sur un registre grave, avec mesure, et bien qu'ils gardent parfois le souvenir de la mélodie verlainienne (certaines coupes ternaires) ou des images de Baudelaire, ils atteignent à une beauté toute per-

sonnelle déjà. Des mots absolument prosaïques comme « remuer » dans ce vers : « La mort dans la muraille anonyme remue », prennent grâce à leur position et aux rimes précédentes un pouvoir neuf ; un discours d'une merveilleuse fluidité se déroule avec *la Seine de Paris*, une nouvelle éloquence apparaît possible, sur le thème de l'étouffement urbain :

Quand sortirons-nous, quand, de ces meubles étranges,
O table, ô chaise, ô lit, figure de nos anges...

Vint la guerre, et l'âge de raison du même coup. Tardieu, en 1939, avait trente-six ans, il atteignait cette « moitié de la vie » à propos de laquelle Hölderlin a écrit l'un de ses plus beaux poèmes, opposant à la plénitude de l'été le dénuement imminent de l'hiver, l'appréhension du froid. Nul doute que ces dates n'aient été graves dans la vie du poète, et que son œuvre postérieure n'ait été marquée par elles, ne soit une sorte de réponse lointaine à ces événements. La réponse immédiate fut celle de tous les amis de Tardieu, de presque toute la poésie française, d'Éluard, de Supervielle, de Frénaud, d'autres moins illustres : ce fut la litanie d'Oradour, l'éternel exorcisme, dont l'efficacité ne pouvait guère durer, et peut-être n'avait pas à le faire.

L'épreuve passée, l'œuvre de Jean Tardieu change ; son accent lyrique, si grave, si pur dans ses gris, sera couvert de plus en plus souvent par d'autres, fort divers ; on en trouve les derniers échos dans les poèmes qui accompagnèrent la publication, en 1954, de *Une voix sans personne*. Ce sont les poèmes les plus amples et les plus forts de toute l'œuvre. Jean Tardieu écrit *Les Femmes de ménage :*

A l'arbre qui vieillit aussi dans le jardin
j'ai dit cent fois j'ai dit mille fois : je connais
j'ai dit : je sais je me souviens c'était hier
tout l'espace ! Ma vie est là dans vos ramures
ma vie est là dans les dossiers ma vie est là
qui s'en va par le téléphone et qui me parle

ma vie est là dans les portes ouvertes
sur le crépitement des lampes le soir
Ah oui
vieilles vieilles étoiles, blancs cheveux poussière
femmes du pauvre ménage de l'aube...

poème où, ne craignant pas la violence dans l'expression d'un thème chez lui central, le poète atteint une grandeur lyrique que l'on n'a pas assez louée. Il compose aussi un *Tombeau de Hölderlin* en rechantant à sa façon les motifs essentiels du poète souabe, et c'est comme s'il saluait un espoir inouï, et perdu :

... et toujours,
en nous, des voix immenses vont s'affaiblissant,
avec le souvenir de la Promesse,
comme un orage qui s'éloigne !
Cet espoir était-il une illusion ?

*

Mais voici le chœur des « petites voix », voici des ricanements, des sourires ironiques, un bourdonnement de paroles, un grouillement de visages, de personnages entre vivants et pantins, voici une nouvelle fois la ville, la vie moderne. Voici les petits démons rieurs lâchés par l'âge et par un profond chagrin. Voici les jeux de la mélancolie moderne, les folâtreries d'après guerre, les divertissements d'avant la fin du monde.

Dès ses tout premiers poèmes, Jean Tardieu avait ébauché des dialogues et des saynètes. Sur un mode moins frénétique, moins monstrueux, moins apparent que Michaux, il était assiégé, assailli lui aussi. Sans relâche, il lui fallait répondre à des questions embarrassantes ; la solitude, loin de lui donner la paix, l'inquiétait ; il y avait toujours un témoin. *Monsieur monsieur* (1951), suite de poèmes, exercices et études où grammaire et métaphysique s'amusent l'une et l'autre, est évidemment un effort pour triompher de ces petites voix en les imitant, en précisant leurs attaques.

Les mots qui se tenaient ensemble, qu'un chant liait si bien, est-ce la guerre, est-ce l'âge ou les deux ensemble qui

les ont éparpillés ? On dirait maintenant qu'ils ne sont plus que des jouets devant lesquels Jean Tardieu s'étonne et s'émerveille, comme s'il ne les avait jamais remarqués avant (trop préoccupé qu'il était d'autre chose). Entreprenant de jongler avec eux, il y réussit, plus ou moins bien selon les jours, merveilleusement quelquefois. Pourquoi dès lors ne pas monter sur la scène, afin que le jeu s'y épanouisse, s'y enrichisse et s'y diversifie? Voilà désormais Jean Tardieu maître de la variation parodique : jouant sur le langage quotidien, sur son propre lyrisme, sur les éléments de la vie moderne : métro, guichets, machines, sur les jargons philosophique, philologique, esthétique, sur le style romantique, baroque ou policier. Dans telle saynète, employant systématiquement « un mot pour un autre », il montre, de la façon la plus efficace et la plus drôle, que nos formules de langage ont tendance à se séparer de leur sens ; dans une autre, il échange des gestes ; ailleurs, il tire du temps des verbes, des mots de l'ABC, de simples rythmes enfin, des effets psychologiques ou poétiques... Et pourtant, c'est toujours Jean Tardieu, l'esprit à la fois plein de gaminerie et de tristesse, de métaphysique et d'émotion, de cocasserie et de mesure. *Théâtre de chambre* et, tout récemment, *Poèmes à jouer* groupent l'essentiel de ces essais, inégaux sans doute en réussite, pour peupler le théâtre de rêveries et de farces nouvelles, sous une forme qui emprunte de plus en plus, semble-t-il, à la musique.

*

C'est à un critique de théâtre qu'il faudrait demander une analyse serrée de ces tentatives. Quelquefois j'y entends très distincte la plus vraie voix de Jean Tardieu, voix intime et méditante, pleine de tendresse et de crainte, cherchant à emplir un espace plus vaste que celui où régnait le poème. C'est le dialogue du *Sacre de la nuit*, le beau monologue de *Une voix sans personne* : mais la réalisation scénique ne leur enlève-t-elle pas presque toujours plus qu'elle ne leur apporte?

Ou ce sont des œuvres plus ambitieuses, comme ce récent *ABC de notre vie*, où l'auteur cherche, on dirait, à créer une

convention théâtrale nouvelle : murmures, rumeurs, fragments de conversation, formules devant introduire des symboles de la foule, du travail, de la ville, plutôt que leur représentation réaliste. Cette dernière œuvre se présente elle-même comme un *concerto*, avec soliste et orchestre.

*

Pour moi, je m'interroge sur cette « moitié de la vie » où il semble que s'éloigne la Promesse poétique, où les mots perdent leur cohésion et commencent à jouer... un peu trop quelquefois. J'admire certes ces textes de Jean Tardieu à propos de masques mortuaires, de dessins, d'œuvres ou d'objets : textes critiques toujours mélodieux et subtils; je goûte la fantaisie, plus malicieuse que cruelle, des saynètes, l'humour des « vastes » travaux du professeur Froeppel, la variété de ces nouveaux registres. Mais en tous ces textes je crois deviner une blessure dissimulée, l'impossibilité de se maintenir là où la Promesse rayonne, là où les mots ne sont pas encore des objets extérieurs au poète. Sans doute est-ce la vérité de Jean Tardieu : de même que sa poésie d'avant la guerre devait s'assourdir par rapport à la plainte romantique, et trouver son ton le plus juste dans le chant d'une intimité étonnée et menacée, de même doit-il aujourd'hui adopter une série de masques pour que ce qui est en définitive, comme chez tout écrivain, une lutte contre l'abîme, ne s'interrompe pas un instant. Expérience étrange, qui oblige au masque et même quelquefois à la grimace pour rester fidèle à une vérité.

Néanmoins, il m'arrive de me demander si Jean Tardieu n'abuse pas des recherches ; je veux dire, s'il n'y a pas un moment où les recherches éloignent de la vérité plus qu'elles n'en rapprochent, si elles n'aident pas le poète, sans même qu'il s'en doute ou qu'il l'ait voulu, à oublier le centre dont sa poésie avait pu longtemps rester proche. J'aimerais voir en ses pièces des *escarmouches* ; je ne sais si elles esquivent, ou cachent au contraire, un combat plus décisif.

PHILIPPE JACCOTTET

TRÉSORS DE L'ART INDIEN

Le grand midi des dieux collectifs

La sculpture indienne — ce monstre polymorphe, né de l'intuition mystique du transformisme universel, cet océan de formes sans autres marées que de grandes houles rythmiques — est inséparable de son domaine et de son espace propres : le temple. Chaque statue, chaque geste ou forme, creux ou relief, répond à un rythme général, existe en fonction d'un ensemble architectonique, est appelé à provoquer ou prolonger des échanges organiques, par action ou par réaction. La portée de certaines scènes mythologiques — et particulièrement des scènes érotiques — apparaît, celles-ci isolées, plus immédiate et intense, mais privée d'une résonance plus vaste et de son pouvoir profond d'évocation, tels ces détails d'ensembles baroques qui, hors leurs souches et cadres d'origine, perdent leur seule vraie grandeur : leur caractère de célébration et de jubilation paniques. Par ailleurs, d'autres scènes — car l'art indien organise, autour de la présence mystérieuse du Bouddha, une énorme et vivante narration — gagnent en religiosité et gravité ce qu'elles perdent en puissance cosmique ; certaines nous apparaissent comme des Nativités, des Annonciations, des brûlantes Pentecôtes. De la Genèse et des visions édéniques jusqu'à la Scène et à la mort de la Vierge, nous voyons fleurir partout les plus belles légendes chrétiennes et bibliques ; encore sont-elles transposées au sein d'une harmonie démesurée — on songe sans cesse au mythe de Babel ; mais un Babel sans orgueil et sans but — qui ne cherche d'autres limites, d'autres équilibres formels que l'accord du déferlement plastique avec le cadre architectural. Deux siècles avant

l'ère chrétienne, les bas-reliefs de Bahrhout et du Sanchi possèdent le réalisme mystique, décrivent les monstres grimaçants et les démons héraldiques, utilisent les procédés irrationnels d'anamorphose du haut Moyen Age chrétien. Un mouvement identique d'élaboration collective et animiste des images et des mystères de la vie détermine, de part et d'autre, le même caractère explosif et tumultueux de la forme, le même enroulement concentrique des surfaces expressives, le même rythme d'improvisation fiévreuse et organisée. Cependant, en dépit d'analogies évidentes, l'âme indienne, dans sa divinisation sensuelle du cosmos, est profondément différente. Elle est tout entière dans l'unité désordonnée du temple géant, cet épanouissement charnel de toutes les ivresses mystiques, sculptées dans un déferlement de matière par l'irruption du génie sensuel. Une puissance de sollicitation érotique — dont la peinture même de Rubens, dans sa fougue trop gestuelle, n'approche pas — est portée, de forme en forme, du haut en bas du monument, sur un rythme proche de la musique, puisqu'il prolonge dans l'étendue comme dans la durée ses rapports, ses accords, ses passages. L'Occident médiéval était trop religieux et anxieux, trop préoccupé de la mort et de l'enfer pour que la chair n'y soit pas maudite et châtiée. Il n'est pas d'art plus mystique et moins religieux, sur ce plan, que l'art indien. La magnifique et inépuisable orgie sensuelle qui le soulève et l'anime — dès les premiers « stupas » du Sanchi (deux siècles avant J.-C.) jusqu'aux énormes temples des dynasties Gupta et post-Gupta (du v^e^ au ix^e^ siècle après J.-C.) — ne méprise ni ne craint la mort, mais la submerge. Dans la méditation de la mort, l'Indien découvre la volupté spirituelle d'un mythe sinistre et grandiose, représenté sur la terre par le régime inhumain des castes. La mort et la vie suscitent les mêmes formes charnellement — parfois monstrueusement — épanouies, les mêmes images dynamiques, souvent réunies dans un même symbole : telle la danse de Çiva qui crée et détruit les mondes ou les terribles déesses tantriques, dispensatrices de mort et de volupté. Jaillies des profondeurs de l'âme indienne les plus reculées et obscures — mais aussi les mieux fécondées par le mysticisme sanglant

des brahmes — ces divinités sont aussi proches des funèbres déesses aztèques que loin des représentations romanes de l'enfer et du jugement dernier.

C'est un des miracles propres à l'art indien que d'avoir réalisé l'association permanente des ivresses et des angoisses lyriques et mystiques, des symboles et images de la fécondité et de la mort dans une identité de substance et de formes. Une foule de dieux contradictoires et hostiles, mais égaux, s'élève sur le fond d'une bestialité primitive en une gestation continue. C'est ainsi que la forme s'épanche, se multiplie, se répète sans lassitude et défaillance, semble naître à l'infini d'elle-même ; des figures nouvelles se greffent sur l'identité des thèmes. Tout symbole peut revivre indéfiniment le même cycle de mutations spirituelles et de représentations formelles. Il est difficile d'évoquer un équilibre plastique à propos de ces déconcertantes symphonies baroques et surchargées que sont les grands sanctuaires de l'Inde médiévale. Au contraire du temple égyptien — bloc hermétique ; symbole, dans sa verticalité, de l'homme solitaire et debout — rien n'y est géométrie, tout y est foule et rythme ; le détail n'y est conçu qu'en fonction de l'architecture d'ensemble qui elle-même ne dégage aucune forme capitale. Ce remuement universel trouve sa plénitude, son unité paradoxale dans son imprévision même, dans sa féerie monumentale et mouvante. Du moins, un style est atteint par l'intermédiaire de l'imagerie populaire qui, primitive et presque uniquement xylographique jusqu'à l'époque Maourya (quatre siècles avant J.-C.), supportera et soutiendra le développement de cette admirable et délirante logique décorative, fondée sur le mouvement. Ce style s'élargit, sans dégénérer, au rythme de la symphonie collective, depuis les premiers bas-reliefs de Maourya et du Sanchi jusqu'aux dynasties Gupta, au seuil de l'ère médiévale ; il exprime de moins en moins l'homme à la cime de lui-même, de plus en plus l'homme submergé par le panthéisme social. Il ouvre et résout le plus vaste mouvement lyrique que le sentiment métaphysique de l'univers ait jamais suscité. Le style gréco-bouddhique du Gandhara s'est développé parallèlement — et en marge — de cette lignée. Plastiquement, il s'inscrit à

l'extrémité du classicisme hellénistique ; il annonce la migration du bouddhisme vers l'art khmer et l'immense solitude de la statuaire chinoise. Il semble également pressentir le style dravidien, dernière incarnation du génie indien (x^e siècle après J.-C.), qui verra la statue se dégager de sa gangue originelle, sortir du bas-relief et du temple. La sculpture rompt définitivement avec l'esprit pictural qui l'habitait jusqu'alors. Les schistes bleus ou verts, les calcaires marmoréens, les grès rouges et roses, les basaltes noirs ou plombés, s'effacent devant le bronze. La sensualité s'y fait précieuse, touche de plus près la mièvrerie ; la forme perd en puissance ce qu'elle gagne en suavité. Individualisé, isolé des puissants systèmes décoratifs qui soutenaient les foules sculptées du temple, le bronze dravidien s'essaie aux gestes inédits, se perd dans les attitudes. Le goût épicurien du plaisir se substitue à la frénésie sacrée et dyonisiaque. C'en est fini du grand midi des dieux.

Nous qui assumons la fatalité de vivre une époque de vaste récapitulation et d'évaluation, qui nous prêtons volontiers — et nous perdons souvent — à ces jeux de fugue à multiples sujets qu'entonnent les voix du silence, nous payons le prix de la conscience que l'art acquiert de lui-même. L'évolution de l'art indien s'étend sur quinze siècles, telle une extraordinaire époque d'accumulation où se découvrent des forces et des moyens d'action — sinon des moyens d'expression ; ceux-ci sont essentiellement variables — qui œuvrent pour l'avenir. Devant cet immense effort collectif et anonyme, la volonté individuelle de créer peut apparaître d'un poids dérisoire. La vision indienne n'a pas stylisé la nature, ni ses dieux ; elle a ignoré — jusqu'à son déclin — le phénomène de raisonnement qui systématise les formes. Elle s'est abandonnée en toute liberté, de tout son besoin fiévreux de création, au phénomène instinctif qui tend à idéaliser les formes sans les altérer. A l'aide de cette idéalisation spontanée, l'art indien a obtenu ce monde sensuel et divinisé, fondé sur les images d'un culte naturel et les rites d'un culte spirituel. Le mysticisme brahmanique, après avoir absorbé le bouddhisme, plonge l'Indien dans l'élément cosmique impersonnel ; il supprime les limites de l'individualité ;

il refuse les élans solitaires qui forcent les moyens plastiques. Parvenu aux limites suprêmes des résistances sensibles, l'art moderne connaît aussi cette nostalgie d'une communauté créatrice obtenue dans la réconciliation des mythes. Le développement monstrueux des systèmes ornementaux qui ont présidé à l'édification du temple géant annonce déjà une spéculation sur les puissances et sur les ressources infinies de l'abstraction. Leur accent prodigieux de liberté, de fécondité, semble recéler quelques-uns des secrets que l'art moderne — désespérant du magnifique instrument d'individualisme que fut jusqu'ici la peinture européenne — demande à l'automatisme. Van Gogh, dont l'œuvre est l'expression globale d'une personnalité exacerbée et solitaire, fut lui-même hanté par l'idée d'une communauté créatrice. Il alla même jusqu'à proposer à Gauguin l'élaboration de tableaux en commun. Van Gogh, individu doué d'une prodigieuse avance, avait senti précisément — nombre de ses lettres le soulignent avec naïveté et humilité — l'écartèlement infligé à l'architecture sociale par l'émancipation du génie et, d'autre part, l'oppression exercée sur le solitaire par la société en lui interdisant l'accès de l'unité miraculeuse que seule la polyphonie peut lui ouvrir.

JEAN REVOL

L'ŒUVRE OUVERTE ET LA POÉTIQUE DE L'INDÉTERMINATION

Umberto Eco, assistant d'esthétique à l'université de Turin, dirige la collection philosophique « Idee Nuove » chez Bompiani, à Milan. Outre des études sur l'esthétique médiévale comme Il problema estetico in San Tommaso *(Turin, 1956) et la monographie* Sviluppo dell'estetica medievale *(dans un recueil paru chez Marzorati, Milan), il a publié des articles sur* Estetica e poetica in James Joyce, Funzioni e limiti di una sociologia dell'arte, *etc. Le présent article résume une série de questions traitées dans* Il problema dell'opera aperta *(communication au Congrès International de Philosophie, Venise, 1958),* l'Opera in movimento e la coscienza dell'epoca *(« Incontri Musicali », nº 3, Milan), etc. Sur ces problèmes, U. Eco prépare un ouvrage intitulé* Opera aperta — Indeterminazione e possibilità nelle poetiche contemporanee.

Il a été beaucoup question, ici, de « formes ouvertes » dans la musique actuelle : il nous a paru intéressant de proposer au lecteur les réflexions, plus vastes, sur ces problèmes, d'un jeune esthéticien italien qui connaît aussi bien le Moyen Age que l'œuvre de Joyce, et qui est très au fait des formes musicales actuelles.

A. B.

I

Certaines œuvres récentes de musique sérielle ont comme caractère commun d'accorder une liberté singulière à l'exécutant. Non seulement celui-ci est libre d'interpréter les indications du compositeur suivant sa propre sensibilité (ce qui est le cas de toute exécution musicale), mais il

doit intervenir dans la structure de la pièce, souvent même déterminer la durée et l'intensité des rapports sonores par un acte d'improvisation créatrice. Dans le *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, par exemple, l'exécutant a devant lui, sur une seule grande feuille, un ensemble de structures musicales parmi lesquelles il choisira librement la première, puis une autre qu'il soudera à la structure initiale, et ainsi de suite ; de telle sorte, en construisant librement la succession des phrases musicales, il intervient dans la structure « narrative » de la pièce. Dans *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, la partition propose au flûtiste la succession et l'intensité des sons, lui laissant la liberté de déterminer leur distribution temporelle à l'intérieur de certaines quantités fixes et constantes de temps mesuré. D'une façon plus explicite, Henri Pousseur rappelle, au sujet de sa composition électronique *Scambi*, que celle-ci n'est pas exactement une pièce, mais plutôt une invitation à choisir, un champ de possibilités. Étant données seize sections enregistrées sur bandes magnétiques, chacune peut s'enchaîner avec deux autres sans que soit compromise la continuité logique du devenir sonore. En effet, telles deux sections évoluent d'une manière divergente à partir de caractères semblables, telles deux autres, en revanche, aboutissent au même point de convergence. Comme on peut commencer et finir par n'importe quelle section, il y a un grand nombre de solutions temporelles possibles. D'autres œuvres, comme *Mobile*, pour deux pianos, de Pousseur, ou *Zeitmasse*, de Stockhausen, proposent également des « champs de possibilités » d'interprétation et de reconstruction. Dans tous ces cas, on s'aperçoit que la situation de l'auditeur en tant que consommateur conscient du jeu « combinatoire » auquel il participe directement est foncièrement différente de celle où se trouvait l'auditeur d'une œuvre de musique au sens traditionnel, l'*Aïda* de Verdi ou bien le *Sacre* de Stravinsky. Dans ces œuvres, l'auteur développe son discours comme un ensemble organisé de faits sonores que l'auditeur reçoit et interprète selon les penchants d'une sensibilité personnelle, mais il aboutit inéluctablement à reconstituer ces faits dans la forme même qui a été envisagée par l'auteur. En revanche,

dans les cas qui nous préoccupent, les faits proposés sont reconstitués en des formes qui diffèrent chaque fois. Et, en effet, ce n'est pas une forme univoque que l'auteur a voulu proposer, mais une série de formes virtuelles. L'auteur ne nous a pas offert une forme fermée et définie, mais un *objet en mouvement* qui appelle l'aventure de plusieurs conclusions possibles.

Ces pratiques ne sont pas le privilège exclusif de la musique : les autres arts nous offrent de frappantes analogies de situations. Faut-il rappeler les *mobiles* de Calder, ces structures élémentaires qui se plient à maintes dispositions spatiales, recréant continuellement leur propre espace et leurs dimensions propres ? Ou la nouvelle faculté d'architecture de l'Université de Caracas, appelée « l'école à inventer chaque jour », dont les salles, constituées par des panneaux mobiles, permettent aux élèves de modifier à tout moment la structure intérieure de l'édifice selon les données du problème d'architecture à examiner ? Citons encore, en Italie, Bruno Munari, qui a créé un genre de peinture en mouvement aux effets surprenants : il projette sur un écran un collage d'éléments plastiques — sorte de composition abstraite qu'il obtient en superposant ou en fronçant des découpages de feuilles très minces de matière incolore : les rayons lumineux, en traversant un cristal « polaroïd » posé devant les collages, forment sur l'écran des compositions d'une poignante et singulière beauté chromatique. Un mouvement rotatoire du cristal change progressivement les couleurs de la figure qui parcourt ainsi toute la gamme de l'arc-en-ciel. La réaction chromatique des différents matériaux plastiques et de leur épaisseur réalise une série de métamorphoses des couleurs qui engage l'œil à entrevoir une métamorphose des *formes*. Le spectateur qui maîtrise les mouvements du cristal participe réellement à la création de l'objet esthétique. Au même niveau, il faut rappeler les « tableaux transformables » de Jacov Agam, les célèbres « rotoreliefs » de Duchamp, les superpositions de feuilles interchangeables avec lesquelles Diter Rot forme un nombre indéfini de structures, les « structures cinétiques » de Raphael-Jesus Soto, et les machines de Jean Tinguely, qui invitent le spec-

tateur à collaborer à la création de l'objet, par exemple en faisant tourner autour d'un axe des éléments filiformes qu'il aura maniés à son gré, et qui, par la rotation rapide de la machine, se dématérialisent en offrant des formes d'une symétrie tout à fait imprévue [1]. Même l'*industrial design* nous offre, dans le domaine des objets qui nous entourent, des exemples moindres mais non moins significatifs d'objets en mouvement, tels que des luminaires mobiles, des fauteuils à même de se métamorphoser, des rayonnages que l'on peut à tout instant assembler de façon différente, toujours dans une ligne irréprochable, qui permettent à l'homme d'aujourd'hui de façonner et de disposer les formes dont il s'entoure suivant ses goûts et ses besoins.

Ce n'est donc plus d'un problème concernant la technique d'un art, c'est du problème tout entier d'une situation de l'art contemporain qu'il s'agit. Quelle est la condition de l'œuvre d'art à partir du moment où les formes se présentent sciemment comme des occasions de métamorphose et où l'œuvre — objet construit par son créateur et livré à la consommation — devient *œuvre ouverte*, invitation à la libre reconstitution des stimuli originaires ? Ces problèmes relèvent de la théorie de l'art et il y a bien à se demander si la notion même d'œuvre d'art peut survivre à de tels phénomènes.

Or, il faut se demander tout d'abord si cette *poétique de l'œuvre ouverte*, dont nous avons cru pouvoir déceler des prises de positions implicites dans les structures examinées aussi bien que dans les affirmations explicites des auteurs, est une poétique de l'*œuvre* ou bien une poétique de la *non-œuvre*. Cette question nous oblige à reprendre la notion classique d'œuvre d'art pour découvrir jusqu'à quel point et à quel moment cette notion est devenue assez souple et imprécise pour qu'on ait pu l'entendre en un sens nouveau.

La poétique de l'œuvre ouverte vise à promouvoir chez l'interprète des *actes de liberté consciente* [2], de façon à l'instituer centre actif d'un réseau de relations inépuisables :

1. V. le fascicule *Multiplication d'œuvres d'art*, éd. Mat.
2. Henri Pousseur : *La nuova sensibilità musicale* (« Incontri Musicali », nº 2, Milan).

c'est au milieu de ces relations qu'il instaure ses formes à lui, sans qu'aucune nécessité exige l'organisation définitive des faits proposés. Or, il est évident que l'esthétique n'a jamais nié que toute prise de possession d'une œuvre relève de la personnalité de celui qui s'en approche, et que toute lecture d'un poème, tout regard jeté sur un tableau part d'un biais particulier et met à jour un profil toujours nouveau de l'objet, ce que la phénoménologie appellerait une *Abschattung*, toujours inédite. Mais si l'esthétique reconnaît en toute œuvre réussie cette « prismaticité » vivante, l'artiste de son côté, à l'instant même où il produit, n'a jamais eu le soupçon que son œuvre puisse être comprise de plusieurs façons, différentes et complémentaires à la fois. Son acte créateur semble donc se présenter comme une stratégie propre à amener le consommateur à reconstituer avec lui une forme donnée, pas une autre. Un modèle de cette « poétique de la nécessité » est représenté par la *Poétique* d'Aristote, analyse poussée des moyens psychologiques et stylistiques qu'il faut mettre en œuvre afin de conduire le spectateur à la limite d'une émotion foudroyante d'où va jaillir la *catharsis*. Le spectateur est ainsi pris par la main et amené d'une manière inéluctable au but envisagé par le poète. L'artiste classique n'ignorait pas que son opération visait un *sujet* et donc une perspective autonome sur l'objet : Platon et Vitruve savaient bien que le spectateur voit la statue d'un point de vue personnel à partir d'une situation physique donnée, et c'est tellement vrai qu'ils parlent des artifices visuels au moyen desquels le sculpteur permet de voir de haut en bas la figure aussi exacte et proportionnée que si on l'avait en face de soi ; mais on s'aperçoit que tous ces moyens en faveur de la perspective personnelle — aussi bien que les recherches de la Renaissance sur la *prospettiva* — ont un seul but : la « fermeture » et la « nécessité absolue » de l'œuvre. L'œuvre est là, afin qu'elle soit comprise de *la seule façon possible.*

La poétique médiévale de l'allégorie, si nous l'examinons à présent, semble déjà suggérer une notion de l'œuvre en tant qu'organisme ouvert à des significations plurielles : la théorie des *quatre sens* — dans l'Écriture comme dans le

discours poétique — nous parle d'une œuvre-objet aux multiples usages et que le lecteur peut pénétrer avec quatre clefs différentes [1]. Mais prenons garde : cette prétendue « ouverture » de l'objet n'équivaut pas à une communication imprévisible, ni ne suggère une forme aux possibilités inépuisables : la gamme des issues est fixée à jamais, les interprétations possibles sont quatre et pas plus, le code des interprétations multiples est confié à un apparat de symboles dont la clef est dans les *Encyclopédies*, dans le *Specula Mundi* de l'époque. La symbolique est objective et institutionnelle, cette poétique de l'univoque et du nécessaire sous-entend un *cosmos* ordonné, une hiérarchie des êtres et des lois que le discours poétique peut éclairer à plusieurs niveaux, mais que chacun doit entendre de la seule façon possible : celle qu'institue le *Logos* créateur. L'ordre nécessaire de l'œuvre d'art est l'ordre même de la société théocratique et impériale pour laquelle l'œuvre est produite : les règles de la lecture sont les règles d'un gouvernement autoritaire qui régit l'homme dans toutes ses actions en lui prescrivant les fins et les moyens pour les réaliser. Donc, les quatre issues du discours allégorique ne représentent pas simplement une quantité plus limitée d'alternatives par rapport à celles, plus nombreuses, de l'œuvre « ouverte » contemporaine : les deux objets impliquent deux différentes visions du monde.

La conception médiévale du monde, dominée par la *nécessité*, se dissout complètement dans la sensibilité baroque, et ce n'est pas par hasard que Wœlflin évoque la « forme ouverte » dans l'art de cette époque. La forme ouverte baroque s'oppose à la forme classique de la Renaissance, pure de toute équivoque. L'espace de la Renaissance est développé autour d'un axe central, délimité par des lignes symétriques et des angles fermés qui convergent vers un centre, suggérant ainsi l'idée d'une éternité des essences plutôt que le mouvement du réel. La forme baroque, en revanche, est dynamique ; avec ses jeux de pleins et de vides, de lumières et d'ombres, avec ses courbes, ses angles aux ouvertures les plus diverses, elle tend à un effet d'indéter-

1. Voir Dante : *Epistola, XIII.*

mination et suggère la dilatation progressive de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe-l'œil interdit toute vision privilégiée, frontale, définie des structures plastiques baroques, et force l'observateur à se déplacer continuellement, afin de voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme si elle était en perpétuelle métamorphose. Si la spiritualité baroque peut être considérée comme la première manifestation de la culture et de la sensibilité modernes, c'est parce que l'homme, pour la première fois, s'y soustrait aux rigueurs des règles canoniques garanties par l'ordre cosmique et la stabilité des essences, et se trouve, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la science, en face d'un univers en mouvement qui exige de lui des actes d'invention continuelle. Les poétiques de la *maraviglia* et de l'*ingegno*, de la *métaphore*, de l'*invention*, du *wit*, de l'*esprit*, des *agudezas*, tendent, en somme (et c'est là l'intérêt du baroque), à promouvoir cette attitude d'invention créatrice de l'homme nouveau qui ne voit plus dans l'œuvre d'art un objet de pure dilection esthétique, fondée sur des rapports explicites, mais un mystère à pénétrer, un but à poursuivre, un appel permanent à l'imagination.

Or ce n'est qu'aujourd'hui que la critique est en mesure de découvrir ces éléments d'« ouverture » dans les poétiques du XVII^e siècle. Car, pour formuler une théorie consciente de l'art en tant qu'ouvert sur une multiplicité de significations indéterminées, il est nécessaire de connaître les poétiques des symbolistes. Au sein d'un monde dont les *Correspondances* ont défini toute la complexité en mouvement, toute la richesse de relations infiniment possibles, un texte comme l'*Art poétique* de Verlaine acquiert sa pleine signification. *L'impair — plus vague et plus soluble dans l'air — sans rien en lui qui pèse et qui pose*, définit un langage qui n'est plus *quantitativement* mais *qualitativement* différent du langage médiéval à sens multiples. La « suggestion » mallarméenne confirmera pleinement ces intentions : il faut éviter qu'un sens univoque puisse d'emblée s'imposer : l'œuvre est, dès lors, *intentionnellement* ouverte aux libres réactions de celui à qui elle s'adresse.

Ici l'important n'est pas tellement de savoir quel type

d'infini l'appareil symbolique veut suggérer, que ce soit « les dentelles immuables de la Beauté » ou quelque sphère de swedenborgienne mémoire : ce qui importe, surtout, c'est la structure même du discours symbolique en tant que tel, structure « ouverte » par définition, qui subsiste et vaut en tant précisément qu'elle provoque mille aventures de l'imagination. Et *ouverte* sera la communication kafkaïenne ; procès, attente, condamnation, métamorphose, maladie, torture peuvent être compris, « lus » avec les clefs les plus diverses : psychanalytique, métaphysique, clinique, existentielle. Dans les pages de Kafka, nous nous trouvons en présence d'un discours aux multiples sens qui n'a résolument plus rien de l'allégorie solide, si claire et si définie, de l'imagination médiévale. L'œuvre est ici inépuisablement ambiguë, parce qu'à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, s'est substitué un monde fondé sur l'équivoque. Ambiguïté : ici défaut de centres d'orientation ; ambiguïté : positive et constante réversibilité des valeurs et des certitudes. Et Valéry rappelle « qu'il n'y a pas de vrai sens d'un texte », et que l'œuvre d'art est un objet que quiconque (et son auteur même) peut employer comme bon lui semble. Sur cette affirmation, William Y. Tindall élabore un système critique rigoureux ; il explore toute la littérature contemporaine en insistant sur les inépuisables significations symboliques que lui découvre l'œuvre littéraire, et en accordant une attention particulière au discours métaphorique développé dans le monde anglo-saxon, comme *Seven types of ambiguity* de William Empson.

C'est avec une évidence éclatante qu'il s'impose à présent de rappeler les exemples les plus importants d'œuvres « ouvertes » — les œuvres de James Joyce, *Ulysses*, et plus encore *Finnegans Wake*, dont l'intention est précisément de donner l'image d'une condition existentielle et ontologique du monde moderne.

(A suivre.)

UMBERTO ECO

NOTES

LITTÉRATURE ET ESSAIS

HENRI POURRAT : *Le Temps qu'il fait* (Albin Michel).

Les paysans ne font pas l'amour avec la terre. La Providence a mis le râtelier trop haut. L'arbre est revêche et la bête ingrate. Quand Mars a feint de s'attendrir, voici qu'Avril gèle. La fleur coule ; le fruit est livré aux guêpes. La pluie roule sur le carré que vient d'écraser la grêle. L'almanach peut-il être autre chose que le calendrier de la peur et la description ordinaire des incertitudes d'un monde où l'art de prévoir ne pourvoit à rien ? Pour le vigneron qui lit dans le ciel, il ne s'agit pas de repas champêtre et de convives crottés, de robe en pleurs et de caresses noyées, mais d'un an qui s'anéantit dans un quart d'heure. Cet oiseau dont le bec frais t'amuse est le fléau du jardinier. Ce qui est pour toi un bouquet de délices et un paradis de sultan, c'est pour le campagnard un noyer à gauler, des pucerons à seringuer, un potiron à pincer, des paquets de chenilles à brûler. Tes plaisirs sont ses travaux, ta poire est sa soupe. Qu'arrive-t-il de là ? Que le manant se moque du poète et que, dans l'histoire des lettres, on n'a guère vu se regarder sans rire la bucolique et le bouvier.

Dans Henri Pourrat, de qui le nom même sort du potager, l'encre touche au sabot et le dictionnaire est tout marqué de serpolet. Le Lignon des marquises a été rendu par un Auvergnat aux joncs et à l'écrevisse. J'aime cette prose où la vache et le grillon sont à l'aise, où la laitue pousse avec le lis, où la sentence rustique s'accommode des élancements du style et le chapeau de jonc du mouvement des nuages. Chaque mois s'avance avec ses dictons, son jardin, ses proverbes, sa chanson, les saints, la campagne, les travaux, les signes. J'oserais jurer que, dans cette gloire de verdure où Hésiode et Virgile, Théocrite et Mistral l'ont reçu, Pourrat récite encore une sagesse qui n'est plate que d'avoir été, comme la feuille d'or, souvent battue. Que ne suis-je allé, comme j'y fus invité, dans la maison

d'Ambert ! C'était là qu'au-dessus de la vie peineuse et plus beaux que la giroflée dans le verre d'eau ou la boule du nid dans le peuplier, j'aurais appris les humeurs du vent, les visages pathétiques du jour et de la nuit. Mais quoi ! il nous reste ces livres par où Henri Pourrat est notre Ruysdaël.

ROGER JUDRIN

FRANÇOIS LE LIONNAIS : *Le Temps* (Encyclopédie essentielle, Delpire, 1959).

Bien qu'elle n'ait été explicitée nulle part, l'ambition de la collection « Encyclopédie essentielle » semble être de présenter des livres où l'illustration et le texte soient d'égale qualité. A cet égard, le volume consacré au Temps est une incontestable réussite. Les photographies en noir et en couleur ont été choisies avec goût[1] de façon à montrer l'évolution de la façon dont l'homme s'est représenté le temps (dieu en vieillard), et a cherché à le mesurer. C'est François Le Lionnais, mathématicien de valeur, qui a tenu la plume ; il en est résulté un travail de fort intelligente adaptation (terme que nous préférons à celui de vulgarisation, involontairement péjoratif) qui cherche à montrer que la mesure de plus en plus précise du temps, loin de nous masquer son « essence », nous permet au contraire de lui arracher « quelques-uns des secrets de son existence et de sa nature ».

Les deux premiers tiers de l'ouvrage sont donc consacrés à l'histoire des grandes conquêtes de la chronométrie, qui sont autant d'étapes vers la solution du problème du temps. Au début l'homme inventa le *gnomon*, simple bâton fiché en terre, dont l'ombre variait de longueur suivant le moment de la journée. Puis ce fut le tour du cadran solaire ou « horloge à ombre », de la clepsydre et du sablier, qui seront particulièrement bien accordés à la tendance que nous avons à ressentir « le passage de la durée comme l'écoulement d'un fluide ». Évidemment tous ces procédés étaient d'une précision approximative, et les derniers cités ne pouvaient fonctionner que durant un court laps de temps. L'horlogerie mécanique, « en même temps qu'elle va faire un bond prodigieux dans le sens d'une meilleure précision, va résoudre le problème des longues durées ».

Elle a été rendue possible par toute une série d'inventions convergentes — poids et ressorts moteurs, balanciers et ressorts régulateurs, échappements — qui se sont intégrées en un tout structuré : l'horloge. Mais sur le plan théorique, ce sont les travaux du remarquable esprit que fut Huyghens sur les phénomènes mécaniques oscillants et la recherche d'un isochronisme parfait qui vont inaugurer l'ère de la mesure scientifique du

1. Mis à part une assez horrible photographie montrant un grouillement d'iguanes marins dans les îles Galapagos.

temps. Celle-ci profitera de tous les progrès techniques, et, de mécanique, l'horloge va devenir électrique, chimique, voire « atomique », puisque le fonctionnement de certaines d'entre elles est fondé sur le comportement des molécules de gaz d'ammoniac, dont l'atome d'azote est affecté de vibrations d'une fréquence de 24 millions d'oscillations par seconde. Et ces progrès vont permettre de mesurer des intervalles de temps de plus en plus petits : le « shake », qui vaut un cent-millionième de seconde, voire, sur certains radars, le dixième de shake...

Le derniers tiers du livre développe la thèse suivante : il existe un temps des choses, objectif, qui se manifeste au dehors de l'homme et également dans l'homme lui-même, pour autant que celui-ci est un fragment de l'Univers. Par ailleurs il existe une multitude de manières subjectives d'appréhender ce temps des choses et de réagir devant son caractère destructeur. L'étude scientifique du temps des choses a abouti à une désacralisation de la conception traditionnelle d'un temps irréversible et égal pour tous : on retiendra ici les noms d'Einstein et de Langevin, qui, dans une communication au Congrès de Bologne en 1911, exposa les conséquences de la théorie de la relativité restreinte : il avança en effet qu'un astronef s'absentant de la Terre pour un voyage d'un an à une vitesse proche de celle de la lumière (condition indispensable pour la validité des conclusions) retrouverait à son retour notre planète vieillie d'environ mille ans.

Quant à la transformation du temps des choses en temps des hommes par la manière dont nous prenons conscience de son écoulement, elle se présente sous deux aspects : un abus de langage, qui conduit à parler de *temps biologique* à propos du temps physique intervenant dans les phénomènes vitaux ; mais aussi un enrichissement de notre vision du monde par la prise de conscience progressive de la réalité de phénomènes subjectifs tels que le *temps personnel* (ou conscience du temps) dont Henri Michaux nous décrit les variations sous l'influence de la mescaline ; le temps *collectif*, qui n'est pas le même selon les ethnies ou les classes sociales, ni même selon les époques (comme le montre la notion d' « accélération de l'histoire » élaborée par D. Halévy) ; le *temps dans l'art*, où l'œuvre de Proust apparaît « un modèle du plus authentique esprit scientifique illuminé par les prestiges de la poésie ». Et F. Le Lionnais conclut que les œuvres d'art nous apportent des vérités irremplaçables, qui sont aussi capitales, quoique différentes, de celles que véhiculent les sciences naturelles. Il convient seulement de ne pas oublier que le temps des choses et les vues que nous en prenons ne sont pas réductibles, mais peuvent faire l'objet d'une approche scientifique qui respecte leur autonomie.

BERNARD CAZES

***

LE ROMAN

DANIEL BOULANGER : *Le Gouverneur Polygame* (Éd. de Minuit).

Avec un sens aigu de son propos, Daniel Boulanger s'efforce de réduire la réalité, l'existence de ses héros. Dans son précédent roman, *L'Ombre*, le manuscrit prémonitoire de la chronique de la petite ville d'Ici jouait en contrepoint avec la chronique elle-même. Prévus dans les moindres détails, déjà enfoncés dans le quotidien, les personnages devenaient des êtres sans épaisseur.

Dans *Le Gouverneur Polygame*, l'auteur fait appel à un double procédé : le romanesque et l'usage du passé. Les événements, les héros ne sont pas situés dans le réel mais dans un monde explicitement romancé, dans une histoire consciente de l'être. — « Pour la première fois, car il n'est *dans les romans* que des premières et des ultimes fois... » Dans ce monde si essentiellement opposé au réel se produit, en outre, une double mise au passé. Polygame, le gouverneur, est un vieillard de quatre-vingt-treize ans dont la vie « qui touchait à sa fin n'était que du passé ». Il meurt à l'issue du premier chapitre et le roman est la narration des dernières années de sa vie. A l'intérieur de ce passé, facteur d'irréalité — il s'agit d'une histoire — s'insèrent les souvenirs que le vieillard radote : « Il n'était qu'un livre d'images. Il n'arrêtait pas d'en tourner les pages. » Les interférences de ces deux passés, enchâssés l'un dans l'autre, situent les personnages comme « des absents dans une absence ».

Dans ces conditions, les situations les plus scabreuses — le gouverneur est l'ordonnateur et le voyeur des plaisirs de treize lesbiennes qu'il reçoit dans une pièce où le plafond est un miroir qui multiplie les spectacles — peuvent être facilement présentées. Plus les événements seront scabreux, plus ils deviendront anodins.

Cette minceur irréelle des événements et des personnages confère à la narration, avec la plus grande liberté, le rôle capital. En un sens, le seul personnage de ce roman est le langage. La qualité spécifique de ce langage tient au caractère *bipolaire* de l'écriture. Dans la même page, le même paragraphe, le lecteur découvre de très belles métaphores poétiques — notamment sur la nuit — et les jeux de mots les plus niais « Le fox trotte dans la maison ». La lecture suit ainsi une ligne soumise à deux aimantations opposées. L'interpénétration de ces deux influences, ôtant tout point de vue stable à la lecture, provoque, dans les meilleures pages, une continuité humoristique fluc-

tuante, les métaphores les plus belles paraissant rire d'elles-mêmes, les traits d'esprit les plus lourds étant la condition d'un humour plus subtil.

Quelquefois cependant, par le fait soit d'une réussite moins affirmée, soit d'une paresse du lecteur, le danger d'une semblable tentative se fait jour. Les rapports s'inversent : le jeu de mots épais reste clos sur lui-même et les métaphores tournent à la préciosité.

Mais, pour l'essentiel, Daniel Boulanger est maître de son propos. L'humour, cette annulation de l'être, est ici présent par la structure des événements et de la parole.

JEAN RICARDOU

MICHEL DÉON : *Tout l'Amour du Monde* (Plon).

S'il me fallait, dans l'œuvre de Michel Déon, qui compte déjà une douzaine de titres (y compris un savoureux libelle, *Lettre à un jeune Rastignac*, qui connut le curieux privilège d'être plagié avant même d'être livré au public), retenir deux livres, ce seraient, sans nul doute, les deux tomes de *Tout l'Amour du Monde*. Avec tout ce que ce genre de rapprochements suppose de facilité, de gratuité, disons que ces deux ouvrages font penser aux « chroniques privées » de Jacques Chardonne (*Vivre à Madère*, *Matinales*, *Le Ciel dans la Fenêtre*) : sous ma plume, ce n'est pas un mince éloge.

Il y a toujours, chez le romancier, quel qu'il soit, un souci plus ou moins avoué, plus ou moins avéré, de plaire, d'aguicher son lecteur. Ce n'est pas seulement une lapalissade de dire qu'un roman est *aussi* fait pour être lu, avec ce que cela suppose de complaisance(s) à la mode et aux goûts, réels ou supposés, du nombre. Une certaine littérature que l'on pourrait qualifier de « confidentielle » échappe à ce soupçon : littérature de confidence, bien sûr, mais dont celui qui s'y adonne ne peut pas ignorer qu'elle ne touchera que peu de lecteurs ; que, de ce point de vue aussi, elle aura un caractère « confidentiel » — et il est bon, me semble-t-il, que l'écrivain ne vise pas sans cesse à un « succès » que l'on confond un peu trop volontiers avec la gloire.

Bref, dans *Tout l'Amour du Monde* (I et II), c'est de lui-même que Michel Déon nous parle, de ses rapports avec le monde, les hommes, les paysages, l'amour. L'amour surtout, du moins dans le premier de ces deux volumes ; dans le second, de cet amour et de ses avatars successifs l'auteur retient essentiellement, et c'est bon signe, les épisodes ultimes — — je veux dire ces « ruptures » dont on sort délivré d'un poids inutile, plus libre, plus seul, plus net, débarrassé — une fois encore — d'un envoûtement dérisoire. Et alors recommence la

seule aventure qui vaille et qui consiste, pour l'homme lucide, à se retrouver face à lui-même, comme au petit matin le solitaire qui s'est laissé aller à passer une nuit à se griser de mots et d'alcools douteux.

A la dernière étape d'un voyage qui l'a conduit de Nazaré à Sintra, de Gandria à Bellaggio — et de Maria à Stella — Michel Déon traverse, en peu de pages et en peu de jours, une Yougoslavie où il découvre ce qu'est un pays où les hommes ont « désappris la joie », cette joie qui est « indispensable à la vie, [et] que ni les chiffres, ni les records, ni le droit au travail ne remplacent ». Le voilà plus libre encore, plus disponible à cette savoureuse solitude qu'il court rejoindre dans un petit village grec, dernière étape d'un long voyage, dernier rendez-vous d'amour, avec soi-même celui-là : ce sont les moins décevants...

CLAUDE ELSEN

Emmanuelle (s. l. n. d.).

Comme les histoires policières ou de science-fiction, les récits érotiques, on le sait, sont généralement prisonniers d'un cadre, d'un système et de règles qui tiennent à leur catégorie. En outre, ils visent à un but assez précis, pour quoi on les achète. Mais il y en a qui sortent de ce cadre, qui brisent ce système ou ces règles et pour lesquels ce but est accessoire. Portant la marque spirituelle de leur auteur, ils sont originaux et font partie de la littérature. Je crois qu'*Emmanuelle* est de ceux-là. On peut l'ouvrir, en tout cas, sans avoir « peur de s'ennuyer », comme devant la plupart des romans nouveaux...

Le premier chapitre, qui conte l'étrange aventure d'Emmanuelle deux fois séduite au cours d'un voyage en avion de Londres à Bangkok, est admirable. Il rappelle à la fois, par la tension et par la puissance de surprise, les meilleurs épisodes charnels de Balzac et ces « sommets du récit » qui dominent superbement les romans de Lawrence Durrel. La suite, évidemment, n'est pas de la même qualité, quoiqu'elle nous fasse apercevoir certains dessous de la capitale siamoise qui ne sont pas moins fiévreux et troubles que ceux d'Alexandrie. Dans la dernière partie, l'intérêt se déplace. C'est que l'auteur, jeune femme asiatique, paraît-il, a chargé l'un de ses personnages, un pédéraste italien nommé Mario, d'exprimer ses propres idées sur l'érotisme et sur le rôle qui lui est dévolu par rapport à l'homme et à l'avenir du monde. Un peu appliqués et enfantins (charmants à cause de cela aussi, peut-être bien), ces discours ouvrent curieusement la fenêtre sur des horizons où la nature est écrasée par le triomphe de l'esprit moderne. Ainsi l'auteur d'*Emmanuelle* fait-elle la contrepartie de ce que nous avons lu chez Lawrence, par exemple, et là elle se rapproche de certaine

attitude de Baudelaire. Elle s'éloigne pareillement des idées que nous expose souvent Georges Bataille. Sa conception de l'érotisme est optimiste, radieuse, rayonnante, à l'image d'un édifice affirmant la gloire de l'homme dégagé de la glèbe et des servitudes anciennes. Que je sois d'accord avec elle en tout cela, non, mais sa jeunesse et son bel élan sont bien sympathiques, et sa culture (elle cite même Hobbes, que peu de gens ont lu et qu'il est plaisant de rencontrer au seuil d'une partouze...) mérite assurément qu'on la distingue parmi les auteurs réputés de mauvaise compagnie.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

KABIR : *Au Cabaret de l'Amour* (Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient »).

Ce n'est pas un petit mérite que d'enrichir les ignorants sans appauvrir les doctes. La collection « Connaissance de l'Orient » peut à bon droit s'en prévaloir, qui offre aux amateurs un nouveau chef-d'œuvre : les poèmes de Kabir.

L'auteur est un tisserand indien du XV^e^ siècle qui, sous l'effet d'une illumination intérieure, se met à prêcher Dieu, à chanter les louanges de Ram. Ni philosophe, ni théologien, il semble s'être détaché de l'hindouisme comme de l'Islam et n'avoir appartenu à aucune secte. Néanmoins, ce mystique a donné son nom à un mouvement religieux qui compte quatre millions d'adhérents et on le considère comme une des plus fortes personnalités religieuses de l'Inde.

Ses *paroles*, recueillies par ses disciples avec les altérations inévitables, composent, nous dit Charlotte Vaudeville, plusieurs douzaines de livres en majorité apocryphes. *Au Cabaret de l'Amour* nous présente les plus sûrs, classés par sujets, échelonnés selon une progression vers l'intérieur et vers Dieu qui reflète la propre quête de Kabir. De l'autobiographie à la vie en Dieu, par la satire de la fausse spiritualité, l'ascèse et la prière, nous participons, d'un poème à l'autre, à l'approfondissement de l'amour.

Le vœu de Kabir est la fusion amoureuse de l'âme avec Dieu : l'amour nourrit l'ascèse, qu'il transforme de simple technique en purification réelle, où s'anéantit l'individu conçu comme séparation.

Cela dit, si nous gravissons la route de Kabir, à l'aide des notes agiles et discrètes disposées à la fin du volume, que découvrons-nous ?

Voici, pour ceux qui pratiquent l'ostracisme et veulent réduire les pouvoirs de Dieu, un poème incisif :

Si Allah demeure dans une mosquée,
à qui appartient le reste du monde ?

Pour les formalistes qui, afin de trouver Dieu, choisissent le chemin des livres, cet autre :

En lisant et en commentant le Véga, les Pandit se sont égarés
Et ils n'ont pas compris le mystère de leur propre moi !

Les images familières, loin d'abaisser le ton, l'exaltent, comme en ce poème dédié aux Pandit dont le cœur est fermé à Dieu :

La cuiller connaît-elle la saveur des plats ?
Comme un âne chargé de santal :
Le pauvre lourdaud, que sait-il du doux parfum ?

L'art de rendre sensibles les idées, qui est peut-être le don suprême du philosophe, nous l'admirons à propos de la *maya*, l'illusion, la magie de Ram :

Il bat le tambour et fait la représentation,
et puis il rassemble tout son attirail !
. . . . . .
Fausse est la magie, vrai le magicien.

Sur le corps, ce cri :

Sang et peau sont illusoires.

Et sur la mort :

A peine le vase est-il brisé que nul ne s'en soucie plus,
mais tous, d'une seule voix, s'écrient : « Dehors, dehors ! »

On voit que cette poésie, exactement accordée à un sens, n'est pas moins belle d'être compréhensible. Nourrie de lucidité, elle met en garde contre la fausse sagesse :

Pourquoi vanter les rameaux du cotonnier
pour ses fleurs merveilleuses ?
Bien des perroquets s'y sont posés,
Et puis, voyant les poils, ils se sont envolés.

A ce mal il n'est qu'un remède : l'ascèse, dont une fonction essentielle est d'« accomplir » les mots :

Sans voir, sans toucher, sans éprouver,
A quoi bon répéter le nom?

Parfois, le mal semble en déroute :

Le vase du vice a éclaté en morceaux.

Mais rien n'est sûr, et, moins que tout, la totale défaite de l'âme en Dieu :

Dans le pot d'argile crue, l'eau ne reste pas
. . . . . .
Où donc est l'ascète qui a vaincu son âme?

Souvent, l'âme cherche Dieu en dehors d'elle-même, alors qu'il gît en elle, ignoré :

Pourquoi donc te flétris-tu, ô Nénuphar?
Ta tige elle-même est pleine d'eau.

Que l'âme s'imprègne, au contraire, qu'elle s'éprouve :

Je me suis imbibé d'amour
. . . . . .
Cette chose invisible, je l'ai trouvée
Car la lampe est cachée en mon corps même.

Cette lampe cachée, nous la devinons en chacun des poèmes de Kabir. Au lieu d'oripeaux à l'orientale, vestiges d'un temps où l'exotisme régnait, Charlotte Vaudeville nous donne un texte dépouillé, presque hiératique, où rayonne la force de la simplicité.

LUCETTE FINAS

Trente-cinq jeunes Poètes américains. Traduction, préface et choix par ALAIN BOSQUET (Gallimard).

A distance et dans l'ignorance où nous sommes de la plupart d'entre eux, les trente-cinq noms de ce recueil semblent être la suite des pseudonymes d'un seul poète dans ses humeurs successives. Sans doute les différences se marquent-elles avec netteté dans le texte original qui accompagne chacun de ces poèmes, mais elles se fondent dans l'unité d'une nouvelle langue. Ils ont tous un air de famille en devenant des poèmes français et, en effet, une jeunesse commune. La jeunesse du siècle ou du demi-siècle : le plus grand nombre ont été écrits après 1939 et plusieurs n'ont été publiés que peu de temps avant leur traduction. Alain Bosquet a voulu faire connaître les tendances les plus récentes de la poésie américaine, sans se préoccuper de l'âge de ses auteurs. Les précieuses notices qui figurent à la fin du volume nous apprennent que dix seulement de ces « jeunes » poètes ont moins de quarante ans et que le benjamin en a trente. Alain Bosquet a limité son choix aux poètes nés au XX^e siècle :

convention qui en vaut sans doute une autre, dit-il fort bien. Il réserve une place aux aînés dans la très remarquable préface où il analyse avec finesse et avec pondération l'ensemble du phénomène poétique contemporain en Amérique non seulement dans ses perspectives et ses chances d'avenir, mais encore dans ses origines et les influences qu'il a subies, insistant sur l'apport de maint poète plus ancien, un Robert Frost, un Carl Sandburg, un William Carlos Williams, un Ezra Pound, ou encore un T. S. Eliot en Angleterre, ou un grand poète noir comme Langston Hughes. La *beat generation* — variété de « New York » ou de « San Francisco » — n'est représentée dans cette anthologie que par cinq ou six noms. Mais le livre répond à son titre d'un bout à l'autre, et peut-être sommes-nous d'autant plus sensibles à sa vivacité et à sa vigueur que nous lisons ces poèmes de plus loin, avec l'impatience de la découverte et emportés par l'élan d'un mouvement inconnu. Comment définir l'expérience de cette lecture et la nature de notre plaisir ? Poésie originale et neuve par son esprit plus que par ses moyens, par la conscience qu'elle prend d'elle-même et par sa manière d'aborder le monde, par son angle d'attaque, plus que par sa prosodie ou par ses qualités verbales et esthétiques. Poésie de geste verbal, de récit, d'intention, de surprise, de continuelle ouverture sur le monde, d'avancée rapide et brusque, à l'aide d'images coupantes et efficaces, de rythmes variés, privés de rêverie, de musique (il lui faut souvent le soutien du jazz), mais aussi de toute complaisance, d'un humour impatient, d'une mélancolie moqueuse et sans illusions. « Amérique je t'ai tout donné et maintenant je ne suis rien », écrit Allen Ginsberg dans un beau poème auquel on pourrait trouver des modèles ou des répondants dans quelques grandes odes modernes, de Whitman à Maïakowski, de Larbaud à Cendrars, malgré son caractère résolument alittéraire : « Mon psychanalyste pense que je vais à merveille. » L'un des plus curieux poètes présentés ici, et l'aîné de ce recueil, Merrill Moore, est précisément un psychanalyste, auteur de plusieurs milliers de sonnets (sonnets « cliniques » ou sonnets « illégitimes », comme il les appelle) nés des confessions de ses malades. « Elle dit : C'était un rêve d'un genre si singulier... »

Tous ces poèmes semblent, d'une manière ou d'une autre, voués à l'anecdote, une anecdote que le cœur des hommes ou le monde entier raconte et que les journaux changent en fait divers ou en document inutile, en faux discours. La poésie, celle qu'Apollinaire voyait naître dans la rue et qu'il portait dans ses yeux, la cueille au vol et l'entraîne avec elle. Une bonne définition de cette poésie américaine m'apparaît dans le passage souligné en lettres capitales d'un poème de Lawrence Ferlinghetti, intitulé *Fort peu* : « Le poème est un miroir qui descend une étrange rue. » Hors du poème, le monde est sans histoire : *Beau jour pour un lynchage*, annonce Kenneth Patchen ; *Dans*

les ruines de New York, imagine de nous faire vivre Thomas Merton. On pourrait encore appeler cette poésie d'un nom emprunté à Frank O'Hara : *Méditations en cas d'urgence*. Les cas se multiplient, et rien n'est plus tonique ni plus vrai que cette hâte qui se marque aussi bien dans *Blues du suicide* de Muriel Rukeyser, où il y a « trop de vie à tuer », que dans les certitudes calmes et violentes de Delmore Schwartz, où la poésie règne dans son royaume qui est celui des vivants : *Car la poésie est comme la lumière, et c'est la lumière.*

GEORGES ANEX

ELENA QUIROGA : *La Sève et le Sang* (Plon).
Le Masque (Gallimard).

ANNA MARIA MATUTE : *Le Temps* (Gallimard).

Comme l'espace, le temps peut être un personnage. Mais la notion de durée, qui se dégage lentement de *Guerre et paix*, par exemple, intervient dès les premières pages de *Lumière d'Août* (quand Byron Bunch *revit* l'arrivée de Christmas à l'atelier de rabotage) et elle imprègne chacun des récits que recueille Anna Maria Matute sous le titre *Le Temps*, de telle sorte que nous sommes à la fois dans le passé et dans le présent. Aussi n'est-ce pas abusivement que l'auteur attribue une unité romanesque à ces douze histoires qui constituent une suite vivante : c'est le temps qui dégage Pedro et Paulina des brumes de l'enfance, qui éclaire le passé de Miguel Bruno, qui rouvre à la narratrice des *Enfants sages* les portes du vert paradis et qui resserre en quelques pages le destin de Martin Dusco, parce que cet homme a choisi de ne rien faire. Ce sont les rêveurs qui brûlent en imagination les étapes de leur vie ; nous le savions déjà par l'exemple de Fénelon, et Anna Maria Matute nous le rappelle, comme le rappelle aussi Elena Quiroga. Dans *La Sève et le Sang*, un châtaignier conte l'histoire de quatre générations et qui subit mieux qu'un arbre l'alternance de la pluie et du soleil, du chaud et du froid, sans souci de la fuite des jours ? Elena Quiroga n'a su résister à la tentation de l'anthropomorphisme, brouillant ainsi les pistes du tourisme littéraire ; c'était seulement dans les parcs anglais que les fleurs mouraient d'amour, que des femmes se changeaient en renards et que les arbres écrivaient leurs mémoires. Il est faux que nous puissions communiquer avec le monde végétal, à moins de pousser fort loin le « parti pris des choses » ; et, en ce cas, un châtaignier doit ignorer les hommes, même le jour où la hache entaille son tronc. Mais le lent génie de la romancière nous guide à travers les odeurs et les sons, ranimant, à chaque printemps, la nature endormie ; et il semble alors que le souffle de Derborence passe sur la famille Sparkenbroke.

Un châtaignier ne saurait se dérober à l'ordre chronologique. Un dîneur que traque un souvenir d'enfance (l'assassinat de ses parents pendant la guerre civile) peut, en revanche, aller et venir, par la pensée, du passé au présent. Ces perpétuels chassés-croisés entre l'instant qu'il vit et le souvenir qui l'obsède amènent Moises, le héros du *Masque*, à prendre conscience de son avilissement. Comme ce souvenir, ainsi que les propos qu'entend Moises, les visages qu'il voit, les vagues projets qui le hantent se confondent dans les brumes de l'ivresse, on est tenté d'évoquer l'idiot qui conte à sa façon une histoire pleine de bruit et de fureur. Et il est vrai que le trait d'Elena Quiroga est souvent aussi aigu que celui de Faulkner, que la romancière espagnole, à travers quelques gestes, quelques propos, quelques évocations, sait faire surgir un univers ignoble et cruel. Mais, par sa démarche souple et aérienne, *Le Masque* rappelle plutôt les récits de Virginia Woolf. Parentés, alliances, relations flatteuses, auxquelles nous préférons cependant la solitude d'Anna Maria Matute, l'écrivain fier et farouche qui ne rappelle personne.

WILLY DE SPENS

*
* *

LES SPECTACLES

CYRANO DE BERGERAC : *La Mort d'Agrippine*
(Studio des Champs-Élysées).

Voici une pièce qui existe par ses qualités propres et non en *fonction* de l'histoire de la tragédie en France. Elle ne ressemble en rien à ces chroniques dialoguées que sont, au fond, *Saint Genest* et *la Marianne*. L'élément héroïque y est sacrifié au dramatique, comme chez Corneille. Mais Cyrano ignore l'éthique cornélienne ; c'est peu de dire que, chez ses personnages, la passion l'emporte sur la volonté : la notion même du « conflit », du débat intérieur, lui demeure étrangère. Agrippine, Séjanus, Livilla et Tibère ne semblent avoir d'autre souci que d'assouvir leur ambition, leur amour ou leur haine. L'un d'eux a beau dire : « Je règle à mon devoir les transports de mon âme », à chaque instant, ces raisonneurs, ces calculateurs cèdent devant leurs instincts. Aussi sont-ils plus proches du héros racinien que de Cinna ou même de Camille et de Rodogune. *La Mort d'Agrippine* permet même d'imaginer par quels chemins tortueux Cyrano aurait mené l'intrigue d'*Andromaque*. Pyrrhus (Tibère) a perpétré l'assassinat d'Hector et il feint seulement d'aimer la veuve de sa victime et de vouloir l'épouser. Hermione (Livilla) a empoisonné son mari pour devenir la maîtresse d'un Oreste

(Séjanus) qu'elle méprise. Oreste, qui aime Andromaque (Agrippine), projette de se défaire à la fois d'Hermione et de Pyrrhus, puis, quand il aura épousé Andromaque, d'Astyanax. Andromaque ne rêve que de tuer Pyrrhus, Oreste, qui fut le complice du souverain dans le meurtre d'Hector, et Hermione. Pyrrhus décide la mort d'Andromaque, qui se défend en accusant Oreste. Ayant découvert l'amour d'Oreste pour Andromaque, Hermione les dénonce l'un et l'autre à Pyrrhus et, dans un accès de folie rageuse, se dénonce elle-même. Il ne reste plus à Pyrrhus qu'à faire exterminer les trois conjurés.

Ce pourrait être là le sujet d'un mélodrame ; mais ce sont les machinations, les perfidies ou les aveux des personnages, non les méprises et les coups de théâtre, qui forment le ressort de l'intrigue. Rarement auteur fit-il moins de concessions aux goûts de son public ; on chercherait vainement, dans *Agrippine*, ce manichéisme auquel se soumettent tant de dramaturges complaisants. Tous les personnages sont cyniques et, si Séjanus atteint à la noblesse, c'est pour nier l'existence de l'âme et se rire de la divinité. Le spectateur de 1654 ne s'y trompa point et siffla moins peut-être parce que l'indignait le blasphème que parce que l'hypocrisie supporte mal le spectacle d'une scélératesse qui se sauve de l'abjection par la lucidité. Le spectateur de 1960 ne sera pas seulement sensible à la force oratoire d'un style qui passe admirablement la rampe : à travers cette « histoire de fous » (au sens où l'entendait la Nastasia Philippovna de *l'Idiot*), il découvrira, dans l'ami de la Mothe le Vayer, un contemporain de Cioran et, dans le cavalier libertin, mieux encore qu'un esprit fort : un esprit libre qui doute de tout, même de son propre scepticisme.

W. S.

JAZZ A NEWPORT

Ce film de jazz dérange curieusement les habitudes du spectateur de cinéma et celles de l'amateur de jazz. Il définit peut-être une nouvelle forme de spectacle.

Au cinéma La Rotonde, on fume. Ce détail ici n'est pas sans importance. Les premières cigarettes intriguent ceux qui l'ignoraient. Bientôt, on en vient à parler avec qui nous accompagne, sans indisposer les voisins ; chacun se met à la page. Or — l'aurait-on oublié — il y a projection d'un film.

Métamorphose de la salle obscure. Autant que ce qu'il voit, le spectateur est libre. En même temps que le spectacle, la « salle » se fait. Le public du festival, filmé comme à son insu (autorisant cette étonnante fiction), alors qu'il donne à voir une façon de vivre exemplaire (plutôt que ridicule), renvoie sa propre image, métaphorique, au public de cinéma, qui ne se reconnaît plus

comme tel, qui d'ailleurs ne devient pas public de jazz : les quelques manifestations « typiques » (applaudissements, cris, sifflets), ne pouvant à la fois s'accorder avec celles du public de Newport et répondre à la musique, *indiquent* l'atmosphère d'un concert où l'on serait présent — l'attitude du voisin, elle, change la salle en salle de cabaret — et ces indications reportent finalement au film projeté sur l'écran.

Le film est rigoureusement construit, et il se construit par successions, résurrections de systèmes de toutes dimensions qui jouent les uns par rapport aux autres et prennent tour à tour la vedette (de même, le musicien de jazz à l'intérieur de l'orchestre). Sans cesse entraîné dans ces petites courses interrompues, reprises, le spectateur cependant entre peu à peu, sûrement, dans *l'enveloppe* où il se trouve bien.

Générique. Jimmy Giuffre, en bonne forme, se donne en spectacle (rigueur quasi caricaturale du corps du musicien opposée à l'extrême liberté de sa musique) et conduit à l'eau de Newport (*Newport*, nom de bateau, reflété dans l'eau très bleue en mouvement) qui, fort fluide donc, se fait par moments non-figurative : de la même façon, la structure musicale, exaspérée, réussit par instants (récompense désirée) à se prolonger dans l'informel.

Newport, c'est d'abord le territoire où la musique a pris le pouvoir et l'exerce comme elle veut. Guimbarde qui promène en ville une joyeuse petite équipe, étudiants New-Orleans Revival boulevard Saint-Michel, et qui recrée effectivement l'*Amérique*. Ports, bateaux, plaisirs de l'eau et du soleil...

Mise en place du festival. Estrades, chaises, bouts de répétitions, promenades. Plein air.

Après-midi. Thelonius Monk. Speaker grave, ému. Or la caméra passe sur un bateau. La musique de Monk, retransmise par radio, est brouillée par la voix d'un nouveau speaker qui va commenter la course de régates dont nous sommes maintenant spectateurs. Ici, au cinéma, nous allons déplorer une mauvaise écoute. Tout aussitôt la caméra prend l'avion — le speaker se tait, Monk continue de jouer — les régates se font joliment la course — l'avion (suppose-t-on, et nous y sommes presque) fait des acrobaties — la caméra joue avec les régates, s'en approche, s'en éloigne, en montre à la fois deux, trois, ne montre plus que la mer : à ce jeu visuel d'asymétries, chaque image bientôt surprend de la même manière, souveraine, que les phrases de Monk.

Le festival continue. Les gens viennent, s'en vont, il reste des places libres. Partout dans la ville, répétitions et transmissions (haut-parleurs, radio). Enchaînements formels et réalistes. Surprise-partie sur les toits. Ivresse à la bière dans une taverne.

Tout esprit critique (pour la musique entendue, et parce qu'on a confiance dans les images à venir) est abandonné, est inutile.

Chaleur. Chez lui, torse nu, George Shearing joue du Bach au violoncelle. Cela devient un *formidable hommage* à Bach, dont la musique, par la fenêtre ouverte, se répand alentour — dans cette prairie, souillée par des papiers sales, où une fillette, poussant une voiture d'enfant et chaussée d'escarpins de femme, court maladroitement. Sans doute, l'interprétation est mauvaise jusqu'à ce que Shearing s'arrête de jouer, allume une cigarette et recommence à jouer, magnifiquement (la marijuana ?), son profil et son buste ensoleillés dans des nuages de fumée blanche (on croirait un *Piero* !).

L'ivresse se dissipe au grand air. Une fille qui tout à l'heure se saoulait de bière et de musique maintenant passe sous la fenêtre de Shearing en titubant et descend sur la plage, d'où remonte un couple satisfait.

... A la nuit, les distances complexes établies sans cesse entre la musique, Newport, le festival, le film, le public du cinéma, s'abolissent, et nous ne quittons plus le lieu même du festival. En même temps que le public de Newport (certains qui l'après-midi venaient au cours d'une promenade s'asseoir au festival restent en place maintenant), le public du cinéma rentre dans sa coquille (l'habituelle « fascination » cinématographique, *recréée*). Et si nous ne partageons pas l'enthousiasme, l'ivresse du public de Newport, nous le comprenons tout à fait, nous nous solidarisons avec lui.

La musique, quelquefois exécrable, est devenue un simple matériau spectaculaire, admirablement employé pour une signification le plus souvent érotique (ainsi du saxophone de Gerry Mulligan, de son effet sur quelques couples de danseurs, sur quelques couples, sur quelques personnages auxquels la caméra revient avec insistance). Cette insistance « en profondeur » de la caméra — après le spectacle « en surface » de la première partie du film — s'attache également au public et aux musiciens.

De ceux-ci, nous retenons *les nègres* (le duo Armstrong-Teagarden est cruel pour ce dernier) et d'abord les chanteurs : Armstrong, pour ses premières histoires, Mahalia Jackson, noble nourrice de chez Faulkner, et surtout Diana Washington, pareille à la reine noire de Genet. (A ces sombres vénus nous opposerons la blanche Anita O'Day qui, dans l'après-midi, par d'extraordinaires numéros « skat », avait rendu supportables l'érotisme vulgaire et le ridicule de certaines femmes-oiseaux).

Quand la caméra prend du recul, que l'estrade couverte où jouent les musiciens apparaît seule dans la nuit, il semble que le public du cinéma se trouve lui aussi dans cette nuit d'été, il semble qu'il ressente — comme doit la ressentir le public de Newport — l'éphémérité de cette « belle soirée ».

Après cela, comme une salle de spectacle s'allume et que l'enchantement se continue et se connaît dans le désenchante-

ment, avant que les lumières ne s'allument, à la nuit succède brusquement cette image d'une guimbarde emportant hors de Newport une joyeuse petite équipe endormie : retour incroyable (et en effet on peut bien rester, au cinéma La Rotonde, une séance de plus) à la réalité, au documentaire. Surprise totale, qui décrit bien l'oubli où on était de la *durée* (il se produit un phénomène très semblable à la fin d'*A bout de Souffle* — que quelques critiques ont à bien juste titre rapproché de *Jazz à Newport* — où le sentiment de la durée dramatique se fait jour, jusqu'à l'aveuglement, en même temps qu'on se rend compte qu'on n'a pas « vu le temps passer »).

Comme un roman de Robbe-Grillet, *Jazz à Newport* ne se raconte pas. De même qu'il met en joie Daniel Filipacchi et enthousiasme Roger Vadim, ce film propose à l'écrivain d'écrire (ceci excusera la forme de cette critique). Je suis pour ma part heureux de voir dans *Jazz à Newport* une sorte de rencontre qu'*à la lettre* l'écrivain ne trouve habituellement pas hors de la littérature. Ici peut-être l'expression *caméra-stylo* acquiert une signification nouvelle, pour le cinéma mais aussi bien pour l'écriture (et que l'écriture puisse se faire par les images aussi bien que par le *mot à mot* pose un problème passionnant).

On peut regretter que le thème de *Jazz à Newport*, une journée du festival, ait empêché la révélation du grand jazz américain d'aujourd'hui [1] — voilà du moins un film que nous pouvons désormais attendre — et le choc lyrique qui n'aurait pas manqué d'en résulter. Mais ce *grand sujet* aurait peut-être empêché Bert Stern de nous donner ce plaisir, ce pouvoir de jubilation, extrêmement précieux.

JEAN THIBAUDEAU

***

LES ARTS

LA PEINTURE RUSSE ET SOVIÉTIQUE (Musée National d'Art Moderne).

Où les communistes sont réactionnaires. On notera de très bons morceaux de tableaux (Tchouikov, Abdullaïev), l'absence de Staline, un étonnant portrait (Kramskoï, *Paysan à la bride*, 1883), où le dessin l'emporte sur la couleur, révélé par une photo très vériste.

L'art d'un XX^e^ siècle lointain (déjà le choix de peinture russe

1. Ici, Jimmy Giuffre, Monk, Sonny Stitt nous le font attendre.

du XIXe semble discutable) est dans une lignée de peinture romantique d'histoire où le *sujet* prime (morceau de choix : Hitler, œuvre commune de trois kolkhoziens des pinceaux produisant de concert — on aimerait connaître l'ordre des mains — depuis trente ans).

Mais la peinture ? Et pourquoi cette « sélection » ? Pourquoi l'esclavage figuratif ? Ou, si l'on veut, ce mode de figuration bornée par la thématique, l'ingérence politique.

Peinture en vase clos, à l'époque et dans l'ère du spoutnik. On peut méditer sur l'antinomie, le conflit de forces, la triade : révolution, progrès (scientifique-militaire), décadence. Ici par fermeture, barrage. Temporaire, on l'espère. Mais quelle menace, dans ce *fi*, à l'Occident (qui fut, on le sait, assez révolutionnaire en peinture).

On regrette que l'histoire des arts, non pratiquée, semble-t-il, outre-Occident, dédaigne à ce point dans une exposition officielle et « culturelle » les grands Russes : Kandinsky, Chagall, Gabo, Pevsner.

HANS FISCHER (Kunsthalle Bern).

Prématurément disparu (Hans Fischer était né en 1909, il avait subi, connu, l'influence d'Otto Meyer-Amden, l'un des peintres les plus méconnus, mais parfaitement représenté au Musée de Bâle), l'artiste, le graveur, le « fresquiste », reçoit enfin, grâce à Franz Meyer, l'hommage dû. (Plus de deux cents numéros au catalogue.)

Inoubliables, les *Figures calligraphiques* (1957-1958) luttent avec *Iwan* (1946), déjà en tourbillons. Cet art du trait (dans les *Chats*, 1957, encore un combat) pouvait s'associer à la formation plus virile, par élément de couleur simple.

Lavis, trait, fresque : l'ensemble est inhabituel. Quelle féerie, chez l'illustrateur (nous regardions ensemble les figures composites des xylographies, d'un « Rabelais » baroque) ; quelle netteté, chez le « naturaliste », dans son escargot-homme (1956), peut-être venu de Bellini.

Par Hans Fischer l'*image hybride* a retrouvé droit de cité.

HANS RICHTER (Galerie Denise René).

Ou « quarante ans de peintures-rouleaux », de tableaux en rouleaux. On connaît, on remarque l'étrange formation : toile rectangulaire, tenue à chaque extrémité par un rouleau. L'exigence de cette peinture est le mouvement. Boccioni, sur un autre plan, Richter, Eggeling, novateurs, furent hantés par la *vitesse*, dans un temps, entre 1914 et 1919, qui est comme la préhistoire (de la vitesse), l'âge d'or antagoniste (très belle période *dada*, chez Richter, et netteté de la première toile : 1911).

On emprunte, résolument, première symbiose, aux « formes » mathématiques, à l'alphabet traceur des répertoires, à l'atlas biologique (il n'est pour autant négligeable, dernière expérience de la vue depuis les grossissements d'alors, qui semblent puérils, aujourd'hui). A l'expérience du macroscopique-microscopique, encore (alors) dans l'enfance, mais *révélateur* : d'une dissymétrie organique, source d'innervation. D'enchantement : tout se désarticule enfin, hors de la cohorte également rayonnée. La moindre parcelle de nature est donc à reprendre. A prendre et saisir.

Les « collages » tardifs (1942-1943, *Victoire dans l'Est*) montrent l'insistance, la hantise : non pas graphique, mais du plan de journal, du feuillet, jauni, à peine, qui s'insère dans le mouvement.

Richter est l'un des pionniers du geste, du mouvement de *geste* (peut-être introduira-t-on quelque « quête », ou queste, enfin sans référence au sacré, dans l'aventure moderne), depuis les très belles constructions dada (*Tête Dada*, 1919), bien supérieures aux « calligraphies » de maintenant. Depuis et dans l'une de ses dernières toiles (1959). Enfin, que le geste soit souple que l'on admette les dégradations. La vibration ressentie, éprouvée, est signe de vigueur.

LAMBERT-LOUBÈRE (Galerie de Paris).

Une très belle exposition. Qui pourrait être située, selon nous, dès telle exclamation, d'un visiteur (non quelconque, et le cri n'est pas dépréciant) : « Enfin du paysage ! »

On revit, on respire, dans cette honnêteté : de métier, et de fond (non parce qu'il y a du paysage, là-dedans). Peinture solide, construite, donnant le rêve au regard, apaisante, dans son excellence.

L'architecture du rêve (il n'est pas naturaliste) trouve vérité et sens dès l'expérience intérieure, l'attention. Que la vue et la main parviennent dans l'œuvre à cette concision enchante. La peinture va-t-elle changer de sens, une fois encore, par et dans le respect du vrai ? Il est impossible d'en douter.

PIERRE GASTAUD (Galerie Jacques Massol).

Venu à la peinture depuis peu, quatre ou cinq ans (mais fou de peinture depuis toujours), après une exposition à Antibes, un envoi remarqué au Salon de Mai (de 1958), Pierre Gastaud construit en secret ses masses, comme rugueuses, atteintes par la lumière. Il crée dans l'inextricable, depuis les réseaux de patience, d'une lenteur convenant à l'être de guet. Aucune fébrilité, chez Gastaud, et encore moins la hâte de « se montrer » (se faire briller).

Cette première exposition (à Paris), tardive dans l'histoire du peintre, qui approche la quarantaine, situe la peinture hors des facilités, des rages de brillance, analogues, dans leur intentionalité, à quelque petite furie d'avant-guerre post-surréaliste. Elle reprend pied courageusement, cette peinture, sans se soucier encore de l'objet. Dédale, elle n'a pour but d'égarer, mais de nourrir, d'entretenir la force par un jeu de couleurs inhabituelles. La force, ici : construire selon une nouvelle palette, gammes assourdies, détermine des volumes, masses non silhouettées, qui s'étagent dans un curieux mouvement, biais ascensionnel. Art des pulsions, qui orientent la montée.

RENÉ DE SOLIER

JEAN DUBUFFET

Fleurs de Barbes (Galerie Cordier).
Lithographies (Galerie Bergruen).

Nul peintre ne suscite actuellement autant de commentaires, d'exégèses passionnées que Dubuffet. Nul ne semble se mieux prêter — non sans malice — aux faciles procédés d'analyse auxquels le public se complaît. Fondé sur un succès initial de scandale, son prestige connaît désormais une assiette solide. Son art n'en paraît que plus ambigu dans ses variations et sautes d'humeur. Sa richesse authentique se dissimule sous une déconcertante fécondité. Ses raffinements de matière et de métier, poussés jusqu'à la préciosité, absorbent peu à peu la naïveté de son optique. Les uns s'enchantent de ses laques et glacis savants, de ses assemblages minutieux; les autres, de ses défis au hasard ou de ses embourbements pathétiques. Il apparaît tantôt inquiet, instable, tantôt sagace et rusé, trop replié sur soi, trop fidèle à ses obsessions pour acquérir cette personnalité superficielle et factice dont le public et beaucoup d'artistes font désormais la mesure même de la profondeur.

On veut faire de lui un second Picasso. Il est vrai qu'ils ont en commun une imagination axée sur la technique, qui les incite à renouveler constamment leurs moyens d'expression. Ils ont également adopté le procédé de reproduire en série le même sujet jusqu'à épuisement de leur fantaisie. On peut parler des « Corps de dames », des « Tables », des « Textures du sol » comme on évoque les diverses époques de Picasso. Mais la virtuosité de Picasso — assez proche, sur ce point, de celle de Matisse — consiste principalement à transposer à l'infini un thème graphique sur le plan pictural. Prodige d'assimilation beaucoup plus que d'intuition, son œuvre décrit un orbe effréné, un cercle privé de centre apparent. Il a affronté toutes les influences successivement et adapté son écriture à chacune. Il reste un démiurge dans son pouvoir de maîtriser et dominer les

influences, dans sa volonté d'incarner à l'heure dite le fantôme élu. Héritier d'une richesse considérable, lentement et laborieusement acquise, il sut en disposer comme d'une force personnelle et spontanée, sans en pouvoir — ou vouloir — réaliser la somme. Dubuffet n'a pas cherché davantage à dissimuler ses sources. Sans doute les a-t-il assimilées plus profondément et intégrées à sa substance propre. On sait tout ce qu'il doit aux graffiti, aux arts rupestres, aux dessins d'enfants et d'aliénés. Il en a fait l' « art brut », cet essai d'expression collective, qui, orienté dans une direction bien définie, s'est vite condensé dans son œuvre propre. Le graphisme demeure chez Picasso le principe supérieur qui agit sur les masses passives. Dubuffet a toujours reconnu, dans la vie profonde de la matière, une structure et une action douées de vocation formelle. Il s'est acharné longtemps à éviter le divorce entre les matières de l'art et celles de la vie. Gustave Moreau, qui poussait très loin «la préoccupation des matières», jugeait de leur beauté sur leurs analogies avec les substances précieuses. La matière, selon Dubuffet — du moins dans le cadre et le prolongement de l'art brut — vaut dans la mesure où sa consistance, son grain, sa couleur s'assimilent aux substances naturelles et sans noblesse. De là ces assemblages de matières qui semblent élaborées, hors le contrôle de l'esprit et de la main, par un art obscur (mâchefers, racines). Dubuffet s'est ainsi engagé sur la voie d'un semi-automatisme qui, de pair avec un dépouillement charnel, aboutit aux lithographies actuellement présentées chez Bergruen. L'étude de la surface terrestre et de la genèse du relief donne un socle stable à cet étrange poétique du paysage qui, proche encore des « textures du sol » et de leur topologie complexe, s'éloigne considérablement des « hautes pâtes ». Il en va de même des barbes qui fleurissent la galerie Cordier. L'écriture est, en somme, plus automatique qu'audacieuse. Les visages y sont refoulés — comme l'espace dans les lithographies — par une flore serrée à la géométrie baroque. Nous retrouvons là un caractère constant de l'art de Dubuffet, pour qui la transposition du réel — celle en particulier de la forme humaine — va rarement sans un certain sadisme, un goût d'humilier la nature, toujours avides de procédés inédits et d'inventions plus ou moins — et parfois puérilement — sacrilèges. Les « corps de dames », ces étranges idoles primitives, masses informes et inhumaines aux chairs ravagées de terre, de sang et de boue, portaient l'ambition de violenter autant — et plus — que celle d'amuser ou séduire. La série des « vieillards inquiets » de 1957 — un des sommets de l'art de Dubuffet — nous révèle un visage de l'homme aussi tragique et maîtrisé que celui des suppliciés de Goya, aussi agressif et émouvant que certaines figurations pathologiques. Ils soulignent à quel point la présence humaine importe dans l'œuvre de Dubuffet, à qui elle donne sa dimension réelle.

Dubuffet aspire visiblement à la maîtrise. Le déconcertant est qu'il cherche à obtenir cette maîtrise par le truchement de l'automatisme. Il s'acharne à démonter et remonter sa technique sans parvenir à l'utiliser à froid, ni à éviter le déchet d'une fécondité trop mécanique. L'art de Dubuffet ne pourrait, sans périr, devenir didactique. N'évoque-t-il pas Max Jacob, dont, changeant, sentimental et grinçant, accidentel et cosmique, il rappelle l'élasticité et l'alacrité intellectuelles, la vitalité faite d'instincts et d'impulsions contradictoires, souvent morbides : l'un à mi-chemin de la forme vivante à l'excès (telle qu'elle était préconisée par l'art brut) et du mur du Vinci, miroir passif où sont absorbés tous les rêves ; l'autre écartelé entre « l'homme de chair et l'homme-reflet » ?

JEAN REVOL

***

DE TOUT UN PEU

ANDRÉ FRÉNAUD : *Agonie du Général Krivitski* (P.-J. Oswald).

Le poème d'André Frénaud est un chant profond où, à partir d'une circonstance fortuite (ce fait divers que le poète lit, dans le camp de concentration où il se trouve, « sur un morceau de journal allemand »), la tragédie politique prend la dimension d'une épopée.

Incontestablement, la lecture de ces vers nous fortifie dans l'idée que notre temps « embarque » ses ressortissants, selon le mot pascalien que je préfère au terme « engagement ». Ce qui fait que nous avons maintenant la « tête épique ». L'exemple pathétique de Frénaud en est la preuve irréfragable :

« *Nous nous sommes effondrés dans les tournants du chemin*
Et désormais il n'y aura plus de lumière »

Les illustrations de Masson, aux traits blancs sur fond noir, sont conformes à l'esprit, à la lettre même du poème. Ce qui est rare et mérite qu'on le rapporte.

HENRI KRÉA

ANDRÉ MARISSEL : *Les Moissons de l'Orage* (Millas-Martin).

Ici, câble de sang pris dans les claies
D'os : des massues, des faulx, des ronces...
Moi, carapace de crachats,
Amibe errante dans l'eau rance...

criait Marissel dans un recueil précédent, *L'Homme et l'Abîme*. Des mots hérissés, agressifs, cruels comme ceux d'Artaud, l'impudeur du sentiment, une couleur sombrement romantique, le rythme haletant, les images apparentées au sordide et à l'horrible créaient une poésie exaspérée, d'un accent authentique, qui empruntait rarement les travers de « l'apocalyptisme », c'est-à-dire l'emphase et l'enflure.

Plusieurs voix contradictoires animent ce nouveau recueil. L'on écoute la parole mordante et crispée, qui est, sans doute, l'expression la plus profonde de Marissel, une autre chantante, légère, presque réconciliée, une autre assez banalement didactique qui paralyse certains poèmes.

ANDRÉ MIGUEL

VICTOR JACQUEMONT : *Letters to Achille Chaper*. With an Introduction and Notes by J. F. MARSHALL (Philadelphia, 1960).

Il faut lire ces lettres d'un savant, non pas tellement à cause de ses idées sur l'art de guérir, ou de ses laborieuses descriptions de l'Inde, mais par piété stendhalienne. Stendhal est ici omniprésent ; lorsqu'il ne paraît pas en personne, on raconte les aimables énormités de *Jemoi*, ou bien on complète innocemment *De l'Amour*. Citons ce passage : « Cette manière n'est pas rare chez les jeunes Français. Pour plaire à une femme, ils ont grand soin d'abord de la prévenir qu'ils vont lui faire la cour ; après quoi, ils cherchent à la convaincre qu'ils ont beaucoup d'esprit et de mérite... Chacun dit : « Je suis duc, ou général, ou membre de l'Institut. Je suis enfin un *homme très distingué*, et cela doit vous suffire pour m'aimer. » Et au fait, comme, dans la bonne compagnie en France, la vanité est le seul sentiment permis aux femmes, ce moyen réussit assez bien... A une Italienne, cette idée d'exciter l'amour par la vanité de l'esprit paraît la plus ridicule, et je suis assez italianisé pour m'en amuser aussi. » Il lui arrive aussi de flirter avec les porphyres à noyaux quartzeux : « Je verrai les environs de New York, très intéressants sous le rapport géologique... » Un peu plus tard, il s'embarque pour Pondichéry et meurt à Bombay. Son père s'appelait Venceslas, et il avait été prêtre.

JEAN-PAUL WEBER

PIERRE MERLE : *L'Homme et la Verticale* (La Colombe).

Voici une étude excitante pour l'esprit et pleine d'aperçus nouveaux sur le rôle de la verticale dans le monde humain. Au cours d'une longue conversation familière, le Dr Merle nous

invite à méditer avec lui sur l'événement décisif que fut pour notre histoire la conquête de la station debout. Ce coup d'état physiologique fut surtout un coup d'état spirituel dont on retrouve les traces et les conséquences dans les plus hautes manifestations de notre génie. Mais ce palmarès des verticales dans les œuvres d'art ne va pas sans arbitraire. Tout ce qui est vertical n'est pas forcément excellent. La tour de Babel fut plutôt mal jugée, et le Château de Versailles, beaucoup plus horizontal que vertical, peut difficilement passer pour un exemple de régression. Il faut noter aussi une étrange prévention, très contradictoire, de l'auteur contre la montagne au bénéfice des plaines. Mais qu'importe, entrons dans le jeu, et ce livre nous apprend à regarder, ce qui est beaucoup.

HENRY AMER

MARCEL SCHNEIDER : *Le Jeu de l'Oie* (Grasset).

De même que l'amour et la mort se rencontrèrent, un jour, sur la route de Madrid, ainsi l'intelligence et la poésie suivent de conserve l'insidieux itinéraire du jeu de l'oie, poussés de case en case par les dés de Marcel Schneider. Il fallait que ces dés fussent pipés pour permettre à l'auteur d'orner de ses commentaires la grotte, le château, l'auberge, le puits, la prison et le labyrinthe. Les allégories du jeu de l'oie tiennent ici le rôle que Nerval confiait aux figures du Tarot ; au prince d'Aquitaine et au dragon blessé répondent le rouge-gorge, Mélusine ou le jars. Marcel Schneider villégiature dans les symboles, d'où nous parvient sa voix étouffée par le rêve. Grâce à lui, un jeu soumis aux insolences du hasard a trouvé son Munchhausen, l'auteur d'une surprenante nouvelle où l'on voit un champion d'échecs défait par un partenaire qui, dans son ignorance des règles, avance avec un invincible bonheur le roi, le fou, le cheval et la tour. S'il est des règles pour le romancier, Marcel Schneider les sacrifie aux fantaisies de la divagation poétique avec le bonheur du magicien qui fait pousser le lichen, les feuilles et les plumes sur les petites images coloriées.

WILLY DE SPENS

MARCEL SPADA : *Les Jumeaux solitaires* (Gallimard, coll. « Jeune Prose »).

L'intérêt de ce récit, à la fois rêve et poème, est qu'il accuse la profonde unité d'inspiration qui sous-tend, d'une part, le mouvement surréaliste, d'autre part, le « nouveau roman ». Le centre du livre est partout et nulle part ; comme chez Héraclite, on n'entre pas deux fois dans le même fleuve, et, selon que vous avez commencé votre lecture en aval ou en amont, le sens change d'expression et l'expression change de sens. Par là, ce texte se

rattache au temps de Faulkner, aïeul indiscuté et totem. Mais chaque page, en s'ajourant de non-sens, en s'effondrant dans un absurde violent ou lyrique, fait penser à Giorgio Chirico, à Max Ernst. Et parce que ce livre est à la fois plus mince et plus aigu, l'air de famille qu'il accuse, entre Faulkner et Tanguy, entre Butor et Mandiargues, est plus apparent et moins secret. On éprouve, à lire *Les Jumeaux solitaires*, le même plaisir qu'à parcourir le final d'un roman d'aventures, où les masques enfin tombent, et les héros se révèlent frères jumeaux — ici, les tendances.

L'écriture, pure et serrée, laisse présager une œuvre en hauteur.

J.-P. W.

La Confession anonyme (Julliard).

Livio le bellâtre, homme d'État italien, a dépassé la soixantaine. Et la pianiste suédoise Benvenuta, la cinquantaine. Elle éprouve pour lui une furieuse passion mystico-sensuelle ; il se laisse aimer (dans un hôtel ou un taxi), la bouscule, la gifle (elle se pâme), la trompe, la bafoue (elle atteint le Ciel).

Contée par l'homme, cette histoire eût été une assez forte satire. Mais c'est la femme qui se confesse, ou plutôt se célèbre.

La flamme des corps, plus avide à mesure qu'ils s'éloignent de la jeunesse et de la beauté : il n'y a certes rien là d'indécent ; on peut en être ému ; on peut même y trouver certaine grandeur. L'impudeur, ici, est dans l'emphase du ton, les défroques de l'exotisme, la confusion des sentiments, le verbiage métaphysique et les obscènes recours au sacré. Sur un sujet délicat et grave, qui exigeait une extrême simplicité ou un extrême raffinement, l'auteur n'a vraiment fait qu'une œuvre anonyme, et un peu lourde.

DENIS PÉRIER

MARGUERITE DURAS : *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (Gallimard).

L'ambition était grande. Marguerite Duras a choisi d'exploiter un étrange fait divers : l'assassinat par un couple âgé d'une cousine sourde-muette qui servait de cuisinière depuis vingt-sept ans. Ses restes dépecés, jetés dans des trains passant sous le viaduc d'Épinay-sur-Orge, furent retrouvés aux quatre coins de la France. Aucune raison ne permit d'expliquer ce crime. Marguerite Duras se garde bien d'en suggérer de précises. Elle a voulu mettre en scène l'inexplicable et créer une atmosphère envoûtante où un amour passionné d'autrefois essaie désespérément de surgir et de revivre. Cette pièce illustre bien le malaise

d'un certain théâtre qui refuse avec raison les artifices de la psychologie, mais qui reste incapable de traduire le poids des fatalités. Le style, qui seul pourrait tenir la gageure, est terriblement inégal. Aux bouffées d'une poésie émouvante succèdent des lourdeurs et des fautes de français pas toujours volontaires. Voilà une pièce plus faite pour être entendue que pour être vue.

H. A.

JEAN GENET : *Le Balcon*, au Gymnase.

Le bordel de Mme Irma reçoit trois clients : le premier se prend pour un général, le second pour un magistrat, le dernier pour un évêque. On leur donnera les uniformes, et les petites filles, dont ils ont besoin.

Là-dessus, la Révolution éclate. Mais le prêtre se trouve bien incapable du martyre, le juge du procès, le général des combats. On eût pu s'y attendre. Que leur reste-t-il ? Ils parlent.

Ils ne parlent pas sans éloquence. Cette petite pièce simpliste et pompeuse s'achève en images, comme disent les journaux, lyriques.

JEAN LECUIROT

FELLINI : *La Dolce Vita (La Douceur de vivre)*.

Fellini a de mauvais traducteurs : les *vitelloni*, les enfants de notre âge, cela donnait, en français : *les jeunes veaux*. Et *la dolce vita*, non pas *la douceur de vivre*, mais *la grande vie*.

Elle est un peu pitoyable, la grande vie. A la copine qui se déshabille en jazz au milieu d'habitués, je préfère Blandine et ses lions. (Les plaisirs romains se sont affadis.) Quant aux messieurs qui se couvrent de plumes, ils ont oublié qu'ils faisaient mieux au séminaire. Pourquoi le seul être sain du film, qui récitait si bien les poèmes, se suicide-t-il ? Parce qu'il ne croit pas en Dieu ? Ce n'est pas une raison suffisante. On pouvait croire, au début, que le Christ qui s'adapte à tout, même à l'hélicoptère, ne savait pas où se poser. Hélas si ! Il s'est posé dans le film.

Une seule réussite : l'essaim des mouches modernes, les photographes en reportage.

J. L.

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

IN MEMORIAM
ALFONSO REYES

Alfonso Reyes, qui vient de mourir, ne fut pas seulement poète et essayiste. Il écrivit sur le poème et l'essai de fines et fortes réflexions. Disons le mot : il fut un bon rhétoriqueur.

*Borges a écrit à sa mémoire un poème, qu'ont traduit Octavio Paz et Gabrielle Cabrini (*NOUVELLES DU MEXIQUE, *mars) :*

Le vague hasard ou les lois précises qui régissent l'univers — ce rêve — m'ont permis de partager un fragment pur du voyage avec Alfonso Reyes.

Il excellait (je l'ai vu) dans l'art sagace auquel ne parvint pas l'impatient Ulysse : passer d'un pays à d'autres pays et rester tout entier dans chacun d'eux.

Si parfois le souvenir planta en lui une flèche, il fit du violent métal l'heureux et lent alexandrin ou la plainte effilée.

Dans ses travaux la hautaine espérance l'anima et fut braise de ses années : trouver le vers qui force l'oubli et rénover la prose de Castille.

Au-delà du Myo Cid au pas lourd et du troupeau qui aspire à demeurer obscur, il chassait la fugitive littérature jusqu'aux faubourgs de l'argot.

Il s'attarda dans les cinq jardins du Marino, mais quelque chose d'immortel et d'essentiel en lui préférait l'étude ardue et le devoir divin.

Reyes, la minutieuse Providence qui distribue le prodigue et le frugal, a donné aux autres le secteur ou l'arc, mais à toi le cercle entier.

Tu cherchais bonheur et malheur cachés par frontispices et renoms ; comme le Dieu d'Érigène tu voulus n'être personne pour être tous les hommes.

Vastes et délicates splendeurs dressait ton style, cette rose précieuse ; et aux guerres de Dieu est retourné, heureux, le sang militaire de tes ancêtres.

Où peut-il être (je demande) le Mexicain ? Contemple-t-il, avec l'horreur d'Œdipe devant le Sphinx étrange, l'Archétype immobile du Visage ou de la Main ?

Ou peut-être erre-t-il, comme le désirait Swedenborg, sur un orbe plus vivace et complexe que l'orbe terrestre, reflet seulement de ce haut et céleste charabia ?

Si (comme l'enseignent les empires de la laque et de l'ébène), la mémoire forge elle-même son propre Eden, il y a déjà dans la gloire un autre Mexico, une autre Cuernavaca.

Dieu seul sait les couleurs que le hasard propose à l'homme au-delà du jour ; moi, je marche par ces rues. Je sais encore très peu de chose sur la mort.

Je ne sais qu'une chose : qu'Alfonso Reyes (dans quelque lieu que la mer l'ait jeté) s'appliquera, heureux et alerte, à l'autre énigme et aux autres lois.

Offrons à l'audacieux et à l'homme singulier les palmes et la clameur d'une victoire ; que les larmes ne profanent pas le vers inscrit par notre amour à sa mémoire.

***

CÉVENOLES

Voici un petit récit de Jacqueline Brossy-Pagès (POUR L'ART, *mai*) :

— Et quand on ouvrait la porte du placard, ce n'étaient pas des étagères qu'on découvrait, mais un roc gris d'où s'égouttait une source.

— Alors la maison était humide ?

— Non, c'était une petite eau bien sèche. L'autre maison était construite dessus, l'eau entrait d'un côté, sortait par l'autre, mais alors, par-dessous.

— Et dans les placards ?

— On y mettait de grands bouquets de fleurs champêtres, des églantines et des scabieuses ; la rose était là pour l'odeur. Il faut des fleurs dans les placards.

— Quand on les ouvre ?

— Quand on les ferme, et qu'on est dedans. Quand il faut s'enfermer, se cacher, faire retraite, oublier les grands chagrins. Quand on était gai, on faisait des farces aux invités, on organisait des « fantômes-parties », des promenades dans le petit cimetière. Le soir au salon, Bon Papa racontait des histoires. Au bruit doux du Gardon qui coulait, nous voguions sur toutes les mers du monde. Parfois il y avait de grands naufrages. En parlant encore, nous passions à la cuisine, où Bon Papa distribuait des lampes à pétrole aux gens mariés, aux autres des chandeliers, puis il les allumait avec un filibus, et toute lumière électrique éteinte, en procession nous montions l'escalier. Les premiers arrivés au palier s'arrêtaient ; chacun embrassait celui qui se trouvait sur la même marche.

— Même les étrangers ?

— Les étrangers surtout, c'était le baiser de paix.

— Ceci n'est pas sérieux : la maison !

— Du palier, on pouvait monter tout droit au premier, mais à droite était la chambre nuptiale ; à gauche prenait un escalier de bois, qui craquait la nuit ; le deuxième étage était celui des gens sans reproche.

— Dans tous ces escaliers on s'embrouille.

— Mais ils n'étaient faits que pour les gens. Avec les cochons qui attendaient dans la cave, on communiquait par une trappe. Si on avait un ennemi, il suffisait de la laisser ouverte, et hop !

— Des ennemis ?

— On en avait bien quelques-uns à cause de la cuisine. Tous les matins, on écrivait le menu sur un tableau noir, et leurs espions venaient regarder à travers vitre, grille et barreaux ; ils nous volaient nos idées. Quand on arrivait chez le boucher, il n'y avait plus de gigot. Mais nous avions fait des prisonniers, trois cents Japonais dans la coconnière.

— Les Japonais ne se sont pas battus jusque dans les Cévennes.

— Peut-être bien que c'étaient des Annamites. Le soir on n'était plus ennemis ; on allait leur chanter des berceuses. Ils étaient très propres, mais ils ont fait pipi partout. Quand on en a eu assez, on les a envoyés dans la bambouseraie ; ils ont tourné un documentaire sur le Vietnam.

— Mais la maison.

— Taisez-vous ! il n'y a plus de maison. Quand on n'a plus pu payer l'impôt, on a enlevé le toit.

— Plus de maison, plus de jardin ?

— Les jardins étaient si beaux qu'un Américain les a fait refaire à Philadelphie.

***

BIZARRERIES

I. — LA MÉDECINE EN 1930

Voici, d'après LA PRESSE MÉDICALE *(2 janvier 1960), un passage de la leçon inaugurale du professeur Merger, de la Faculté de Médecine de Paris :*

Émile Sergent, sec, précis, allait jusqu'à la pitrerie pour fixer la mémoire : « N'apprends qu'une chose par jour, disait-il, et tu deviendras savant. »

En ce temps-là, les baraquements de l'Hôpital Broussais étaient bâtis sur pilotis. André Berger se penchait chaque matin sur un seul malade. Durant deux heures l'examen était impitoyable. Je revois encore ce tétanique, claquant de fièvre. Son regard était brillant et anxieux. Son corps nu, offert au cercle des stagiaires, était mouillé comme au sortir d'un bain. La sueur formait deux petits lacs dans les creux sus-claviculaires. La dictée de l'observation était lente et impassible. On attendait que les muscles douloureusement contractés se fussent assouplis pour poser des questions. Une fois cet homme murmura dans son trismus : « Je vais mourir. » Et l'observation continua. Trente étudiants, ce jour-là, apprirent à jamais la séméiologie du tétanos. Ils partirent à midi, l'esprit meublé, le cœur serré.

II. — LES FRÈRES ENG ET CHANG

On pouvait lire dans la GAZETTE DE LAUSANNE *du 25 mai 1860, la nouvelle suivante :*

Les célèbres jumeaux siamois, les deux frères Eng et Chang, résident actuellement à Morent-Airy, dans le comté de Surrey, aux États-Unis, en compagnie de leurs femmes et de leurs enfants. Eng a six enfants. Chang en a cinq. Ce sont des enfants très intelligents. Les deux frères siamois sont très vigoureux et très actifs, et malheur à qui se permet de les insulter. Ils ont habité le comté de Wilkes, qu'ils ont été obligés de quitter par suite de violentes querelles, dans lesquelles ils ont souvent maltraité leurs adversaires. Quand ils se battent, ils sont toujours forcément deux contre un, et les coups tombent comme la grêle sur l'adversaire qui ose se frotter à ces rudes jouteurs. Quand ils châtient leurs nègres, la correction est double, attendu

que chacun d'eux s'arme d'un fouet. Du reste, bons chrétiens, ils vont au temple, où ils se conduisent bien, tout en étant pour l'auditoire un sujet de distraction. Ils sont très ardents en politique, et ils n'ont jamais manqué de prendre doublement part aux élections du comté.

*
* *

DIVERS

Qui a écrit « Elle ne regardait dans l'amour que les preuves de l'amour, pourvu que répétées... Dans un corps gracile, il affichait deux yeux ronds » et mille phrases analogues ? C'est M. Schwarz-Bart, notre dernier prix Goncourt.
Attendons le prochain.

*

On peut lire dans MATCH *(4 juin), sous la signature de M. Guillaume Hanoteau :*

La qualité principale de cette grande comédienne, Jeanne Moreau, est peut-être cette vertu terrifiante, ce soleil plus brillant que les feux de Hiroshima (*sic*) : la lucidité.

Une lucidité, dont voici la preuve (il s'agit de la mise en scène du film Moderato Cantabile*) :*

Jeanne Moreau demanda à Marguerite Duras de monter avec elle dans sa chambre. La comédienne s'étendit sur le lit. Elle demeura longtemps sans parler, les yeux ouverts, les mains derrière la nuque. Elle murmura enfin :

— J'ai percé le secret d'Anne Desbarèdes.

Il y eut à nouveau un long silence.

— Anne Desbarèdes est folle.

La romancière, en écrivant son livre, n'avait jamais songé qu'Anne Desbarèdes pût être folle. Mais, tout à coup, c'était une évidence. Dans cet état second qu'est le jeu d'un acteur, l'interprète était allée plus loin que la créatrice : elle avait démasqué la vérité du personnage imaginaire.

A l'insu de son auteur, Anne Desbarèdes était folle.

Ce fut le drame, etc.

Au risque de peiner M^me^ Jeanne Moreau (et M^me^ Marguerite Duras), disons la vérité : Anne Desbarèdes n'a jamais été folle. Elle a simplement le goût de la mort, comme il arrive à des gens très bien.

*

Le dernier ouvrage d'Isidore Isou (aux Escaliers de Lausanne) a pour titre :

L'ART INFINITÉSIMAL
ET
L'ART SUPERTEMPOREL
SUIVI DE
LE POLYAUTOMATISME
DANS LA
MÉCA-ESTHÉTIQUE

Les soixante pages qui suivent ajoutent peu de chose à cet admirable titre.

*

Dans la revue DÉFENSE DE L'HOMME *(mai), Marius-Paulin Nicolas demande à François Mauriac :*

Vous avez déploré dans L'EXPRESS que Roger Martin du Gard, qui fut agnostique, comme chacun sait, d'un bout à l'autre de sa vie, ait cru devoir désavouer par avance tout changement d'attitude qui aurait pu se produire en lui — ce qui d'ailleurs ne fut pas le cas — au moment de sa mort.

D'où il suit de toute évidence, et au surplus le texte en cause l'implique très clairement, que si pareil revirement *in extremis* se fût produit, vous l'eussiez tenu pour parfaitement valable et de nature à nous convaincre que Roger Martin du Gard, soudainement désabusé, avait très consciemment jeté le discrédit, à cet instant suprême, sur tout ce qu'il avait cru, dit, écrit et proclamé jusque-là.

Mais de votre raisonnement découle une autre conséquence, à laquelle vous paraissez n'avoir pas pris garde. Vous argumentez comme si vous oubliiez que nous tous, tant que nous sommes, nous ignorons forcément quelles pensées, quels propos, quels encouragements l'agonie pourra suggérer ou imposer à notre intellect en proie aux délires, toujours possibles, de nos derniers moments ; si bien que vous-même, tout croyant et pratiquant que vous ayez été jusqu'au terme de votre existence, rien ne nous empêche d'envisager qu'en cette circonstance ultime vous puissiez renier la foi de votre vie entière, repousser les sacrements et faire interdire votre porte à tous les ecclésiastiques qui se présenteront.

D'après votre propre raisonnement, on serait alors fondé à soutenir que le vrai Mauriac vient enfin de se révéler, que vous vous étiez abusé jusque-là, que vous répudiez maintenant les erreurs de toute votre vie et que la lumière du rationalisme vous a fort heureusement touché avant qu'il fût trop tard.

Voilà une question bien posée. Attendons la réponse.

JEAN GUÉRIN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

UNE TOMBALE

Une nouvelle de Maupassant a pour titre *Les Tombales;* ce sont les femmes qui vont chercher des hommes dans les cimetières, profitant des regrets d'amour que l'on ranime dans ces endroits. Les contes innombrables de Maupassant sont heureusement réunis par A.-M. Schmidt (on découvre, dans ce vaste rassemblement, trois Maupassant différents). C'est un plaisir aujourd'hui de lire un récit écrit par un auteur qui n'a aucune prétention, quand le style a gardé la saveur un peu acide de ce bon prosateur.

J'ai connu une Tombale qui le fut par hasard. Je l'appellerai Yvette en souvenir de Maupassant. Très jeune, elle était entrée à l'Opéra comique, la voix trop menue, et n'a jamais chanté que le couplet de Michaela. Elle eut un amant, critique musical, qui la garda prisonnière sept ans ; elle a tant souffert dans cette étreinte que longtemps elle se méfia de l'amour.

Vandérem la délivra et lui enseigna la littérature ; Marcel Boulenger, l'histoire ; Poiret lui apprit à s'habiller ; d'autres ont complété son éducation.

C'était une blonde éclatante, un peu forte, illuminée aussi par le sourire. Comme elle souriait toujours, on ne remarquait pas les défauts du visage. Elle n'était pas jolie ; elle était de ces femmes dont on dit qu'elles sont charmantes, et c'est bien suffisant. Le charme ne venait pas seulement du sourire autour de jolies dents et remonté jusqu'aux yeux noirs où pétillait un peu d'or ; il tenait à son humeur. Elle avait

vraiment une bonne humeur, une bonne disposition du caractère, prenant plaisir au plaisir et non pas aux déboires.

Elle habitait seule, tout en haut d'une maison sur le quai, face à Notre-Dame ; ce paysage de pierres et de ciel fut sa principale compagnie, avec une bonne, qui était sa nièce, je crois.

Elle fut l'amie d'hommes difficiles dans leurs goûts, sans leur abandonner, de sa personne, plus qu'il n'est nécessaire, quand on est presque libre. Je ne sais comment on pouvait classer cette sorte de femme ; Yvette gagnait beaucoup à ses amitiés, chacun lui apportant un supplément d'éducation.

Un été qu'elle passa à Annecy, elle traversa le cimetière de Menthon à la fin du jour et remarqua un homme de cinquante ans environ, vêtu de noir, une main sur ses yeux, debout près d'une tombe. Il tourna la tête vers elle et la regarda longuement.

C'était un homme dont le nom est encore connu dans l'industrie de la soie ; riche, intelligent, et honorable. Je le nommerai Octave. Il venait de perdre sa femme qu'il adorait, enterrée à Menthon, où se trouvait le cimetière de leurs familles.

Il a revu Yvette plusieurs fois. Il voulait l'épouser tout de suite.

Je dis à Yvette :

« Vous n'êtes plus jeune ; vous allez vieillir seule, et cela pourrait finir mal. Il est temps de voir les choses par le côté de la raison. Octave ne vous déplaît pas. Voici le moment de vous marier.

— A présent, dit-elle, à mon âge justement, je ne pourrai pas supporter un homme chez moi. C'est trop tard. J'accepterai tous les risques, sauf celui-là. »

La solitude chez soi, c'est le drame de la vie, pour beaucoup ; pourtant les êtres les plus heureux que j'ai vus, c'étaient des solitaires. L'homme est mal logé en ce monde ; pour guérir ce qui blesse, dans toutes les situations, on ne connaît pas le remède.

Octave ne s'est pas découragé. Il a renoncé au mariage, mais a comblé Yvette de présents. Elle estimait Octave, avec une sourde résistance ; tout ce qui venait de lui sem-

blait l'agacer. Elle n'était plus la charmante Yvette, toujours de bonne humeur ; elle était un peu gémissante. Si Octave embellissait la propriété de Grosrouvre, près de Rambouillet (le premier cadeau qu'elle eut de lui) ou offrait un tableau de Vuillard, elle trouvait toujours à faire une critique.

Je pensais : elle est de ces femmes qui ne veulent rien devoir à personne, surtout à l'homme.

En vérité, elle avait un amour qui fut ignoré de tous jusqu'à sa mort. Elle mourut d'un cancer quelques années avant Octave.

Dans son testament, léguant à son amant secret la fortune qui lui venait d'Octave, elle révéla son amour, frappant Octave en plein cœur.

Soulagement des sentiments contraints, cri sauvage d'outre-tombe.

Étrange et affreuse cruauté tombale.

Peut-être qu'il a manqué un professeur à Yvette ; pourtant, elle en eut beaucoup.

JACQUES CHARDONNE

POUR MICHEL BUTOR

Il y a maintenant pas mal d'années que je fréquente l'œuvre et la personne de Michel Butor. J'ai apprécié l'une avant de me lier avec l'autre. C'est maintenant, les deux réunies, du bonheur pour moi.

J'ai parlé d'œuvre. En effet. L'immense — et justifié — succès de *La Modification* ne m'a pas fait oublier l'étonnement que j'éprouvai à la lecture du déjà lointain *Passage de Milan* ; de l'admiration, à celle de *L'Emploi du Temps*, son meilleur livre, à mon avis. Celui qui rend le plus intensément compte de ses obsessions, de ses volontés, de ses ambitions, de ses sensibilités. Car Michel Butor en a bavé (du crachin mental) — il n'y a pas de miracles. Il a vécu longtemps seul, l'ayant voulu, très loin de toute affection. Très jeune. (Il n'y a pas qu'une manière — sotte — de faire son service militaire, ou, en l'occurrence, civil). J'entends bien, ce n'est pas un critère. Certes non. Seulement, il en a profité pour miner — sans le savoir très nettement, et sait-on jamais ce qu'on deviendra, ce qu'on pourra ! — pour « habiter » cette prison sollicitée. Ses moindres libertés retrouvées, aujourd'hui, font sauter ces explosifs, rien moins que mortels. Car si la pensée de Butor n'a rien de politique — ce mot, d'ailleurs, est à revoir — elle est essentiellement critique, elle gratte la peau du réel, qui démange, elle tend avec passion à un rassemblement général, qui ne devrait rien aux conférences au sommet — ô pantins, ô héros ! Quelle âme sans cerveau ! — Son propre sommet est d'une autre importance. D'un autre genre. Il est, disons le mot embarrassant, d'ordre poétique. Michel Butor voudrait bien que tout le monde s'entende, grâce aux plus généreux, aux plus durables effets de l'homme ; effets qui sont, justement, vous ne m'en ferez pas démordre, d'ordre

poétique. A partir de là, il serait bon de tenter d'éclaircir un peu la notion de poésie.

Aujourd'hui, au point politique, métaphysique, littéraire, social, où nous sommes, il serait quasiment malhonnête de ne pas avouer, et par suite, si c'est possible, publier, que l'acte poétique — qui n'est pas simplement d'écriture, il y eut des chefs d'État poétiques, ils sont morts depuis longtemps — est le plus engageant qui soit, le plus terrible à assumer, le plus riche en ondes diverses. Il ne s'agit pas d'écrire un roman de temps en temps. Ou un sonnet. Non. Mais la formule « N'est pas poète qui veut » est fausse. Inhumaine. L'homme, l'espèce humaine est d'origine poétique. Et de futur. Mallarmé l'a prouvé, de manière absolue. Po-éthiquement absolue. Mallarmé est un grand homme. Il a donné à Paul Valéry, nerf ambulant, de quoi penser pour plus d'une vie. A Claudel, la clé majeure. Il a décidé Gide à faire attention à l'anecdote. (Décision quelque peu perturbée, mais ç'aurait pu être pire.) Il fut le meilleur des amis, le meilleur des *penseurs*, au point qu'on se demande parfois s'il s'est jamais donné la peine de penser, disons, en philosophe. Nous venons tous de Mallarmé, quand nous tous faisons quelque chose d'à peu près valable (avec les moyens du bord). Et les musiciens, donc ! Et les peintres ! On dit assez facilement qu'il était fou (on aurait fini par lui faire croire — quelle race !) Non. C'est nous qui le sommes de ne pas vouer notre vie à quelque chose de solide, de concret, d'irrésistiblement actuel. A savoir, l'immense étonnement d'être là ; l'urgence de comprendre, en refusant de ramasser à la petite journée les miettes de l'existence — ô chers et pauvres moineaux, si gais pourtant ! Après tout, le bonheur ne serait pas difficile s'il n'était si insolemment mortuaire. Nous ne faisons pas exprès d'avoir envie de vivre, quoique vivant. C'est tout justement la vie qui nous donne cette envie. Il y a une telle profusion de « prenez, prenez » qu'on est tenté de dire : « Pouce ! Suffit ! Mangeons, dormons, cuisinons l'hindouisme béat. Et vive la retraite ! » Aux petits flambeaux des rois fainéants. On nous offre plus qu'on ne peut recevoir. Et il est sans doute bien vrai que toute frénésie « optimiste » — il faut l'être pour écrire dans un monde qui ne lit guère —

vient plus ou moins directement d'une détresse à peu près totale au contact de ces richesses extraordinaires, sous notre nez — ah ! nous mourrons sans tout savoir de leur éclat — d'une détresse énergique, qui fouette son homme. Cocher de l'espace. *Qui se vengera.* Et, comme tout le monde a plus ou moins connu cette détresse, tout le monde se venge plus ou moins bien, plus ou moins courageusement. On peut se venger bénéfiquement, grâce à un acte de confiance, grâce au travail, mot ambigu, qui cache toute la misère, mais aussi toute l'euphorie de notre condition.

Michel Butor est de ceux, malheureusement assez rares, qui ont trouvé le travail nécessaire à des fins euphoriques. Élevées. Il ne perd pas une bouchée de ce qu'il *ressent*, il n'aura jamais le temps d'en dire exactement tous les aspects. Il n'éprouve aucun complexe vis-à-vis de l'ouvrier, de l'instituteur, de l'opprimé. Il se poste dans une situation analogue, quoique sensiblement privilégiée, en *travaillant*. Allez donc lui dire qu'il y a du génie dans son cas, il sera naturellement ému, il éternuera trois fois, comme sous un fort rayon de soleil, mais comprendra mal l'émotion de l'interlocuteur. Il a prouvé, par l'admirable continuité, par la ténacité, « l'impossibilité de faire autrement » qui découlent de ses livres, que son *boulot*, eh bien, voilà, c'est d'écrire des romans (à chacun le sien) ; qu'il y met tout ce dont il se sent capable, sans modestie, sans orgueil, sinon celui d'exister (le plus urgent), et qu'après tout, ce boulot, ce turbin ne sont ni plus gais, ni plus simples — plutôt moins — que celui de son voisin d'en bas, la marchande de quatre-saisons — il fait ce qu'il peut pour en être un, à sa manière — le poinçonneur de tickets d'autobus. Il voudrait bien que ces braves gens lisent aussi *Degrés*. Ça l'intéresserait sûrement plus que de lire cet article. Il faut espérer que cela sera. Il n'y a pas de héros dans ses romans (vous en avez déjà rencontré, vous ?) — tout le monde peut y « entrer », gratuitement, participer à ce travail fait pour tout le monde, avec l'ambitieuse honnêteté qui fait les grandes choses. Michel Butor est extraordinairement *intéressé*. Pas jaloux. J'ai rarement rencontré moins jaloux. C'est une forme du meilleur orgueil. Ce n'est pas qu'il se moque de ce que font les autres. Il lui

arrive même d'en être inquiet (il a bien tort). Et Dieu sait, lui qui sait tout, paraît-il, qu'il n'est pas incapable d'admiration (lisez : « Répertoire »). Mais il a compris l'essentiel, qui doit se formuler ainsi : *On ne peut rien faire sans les autres. On ne peut rien faire avec les autres.* Ce paradoxe agace la petite bête, pour peu qu'on soit branché, sensibilisé à la musique, aux formes, au chaos, à la monstrueuse quotidienneté, à sa souffrance curieusement minutieuse — j'allais dire : minutée. Alors, oui, on peut écrire des *romans*, dans lesquels le plus d'interférences possible, le plus d'*inconnues*, le plus d'obstacles authentiques. (L'invention est ailleurs.) Ces romans ne ressembleront ni à des buildings, ni à des chaumières. Simplement habitables, sans confort intellectuel — pas faciles à *lire* — sans bibelots d'outre-tombe. Propres. Tout le monde y pourra dire tout ce qu'il pense, même désespérément. Tout le monde se répétera, inlassablement. Tout le monde sera tour à tour intelligent, sot, ému, effrayé, absurde, amoureux, maladroit, calculateur, etc. Comme dans la vie.

De là à trouver les bouquins de Michel Butor trop élaborés, trop *techniques*, un pas facile. Mais, s'il n'engageait dans la partie autant de forces sensibles, il n'aurait pas besoin de tant de précautions, pour le coup, très utiles. Il n'y a guère que les secs pour avoir l'air mouillé. Quand il pleut très fort, on s'occupe du toit, des murs. Michel Butor met souvent un imperméable, rentre souvent trempé, chez lui. Ce n'est pas toujours d'eau qu'il s'agit. J'essaierai d'aller plus avant un autre jour.

GEORGES PERROS

NAISSANCES

Comme il se doit, je suis né plus d'une fois. La première, je m'en souviens comme si c'était hier : ma mère était à la cuisine, en train de préparer des œufs au lard, pour le repas d'anniversaire de mes quatre ans. On avait invité toute la parenté, et père n'était pas encore rentré du travail. Tandis que l'odeur de lard frit envahissait l'appartement, je me mis à sangloter, sans savoir pourquoi, pelotonné dans un fauteuil de peluche rouge. J'étais né.

Certains ne sont jamais nés, ou à peine. Moi, à ma deuxième naissance, je savais déjà de quoi il retourne. Dans le tramway cahotant qui me ramenait de l'école, avec cette angoisse absurde dans les côtes, je savais que la porte ne s'ouvrirait pas. Je reconnus immédiatement les bruits : l'eau qui coulait, les craquements des meubles, et pourtant le silence implacable que je redoutais. J'ai couru sans me retourner jusqu'au poste de police. Haletant, j'ai dû supplier longtemps un flic endormi et débonnaire, ne trouvant pas les mots pour convaincre. Quand enfin ils se sont décidés à me suivre, leur pesante lenteur me faisait pleurer de rage. Il m'a fallu assister à l'effraction de la porte à coups de pics, à l'intrusion des étrangers dans l'appartement bouleversé, suffocant, tandis qu'on ouvrait les fenêtres par où se rua l'air froid. Je me suis affairé avec les autres, je ne pensais à rien, un médecin arriva, puis les pompiers, des voisins envahirent la pièce. Enfin, lorsqu'il n'y eut plus rien à faire, l'agitation cessa, et je me retrouvai seul au salon avec un agent de police qui sifflotait d'un air embarrassé. Tout retombait lentement, il faisait froid, et l'odeur de gaz m'avait donné une affreuse migraine. Et puis, tout à coup, voici que je pleurais, sans retenue, doucement,

longuement, loin de tout ; je sombrais délicieusement dans une douleur nouvelle, lisse, sans fond, sans cris, intense et sereine.

J'étais né.

Je ne m'étendrai pas sur ma troisième naissance, ni sur les suivantes.

L'éternelle histoire : situations consternantes, équivoques pâmoisons, ravissements brefs et brutaux. Un jour, j'ai découvert que mes parents étaient laids. Certaine initiation due à des camarades plus âgés me gêna peu, mais durablement. Qu'importe ? Depuis longtemps, j'étais pris dans l'engrenage des naissances.

(Cet après-midi de moissons mûres, de nuages pesants de lumière, dans le souffle chaud de la plaine, une sourde haine me dévorait. Une charrette de foin s'inscrivait pathétiquement, inhumainement dans le paysage. Étendu, pantelant, sur le galbe hostile de la terre, j'attendais, dilaté, tendu ; j'attendais. En vain, est-il besoin de le dire ? Ce soir, pourtant, c'est le même visage, à peine un peu plus fou, qui m'accueillit dans mon miroir, et sa rougeur suspecte.)

On n'a jamais fini de naître.

Un jour, je sus que les femmes ont un ventre merveilleusement lisse et chaud, et cette place, entre la hanche et l'aine, qui est faite pour la main de l'homme. C'est là qu'est le repos. La femme la moins douée, je l'avais compris, recèle toujours en quelque repli d'elle-même, qu'il appartient de découvrir, une source occulte de chaleur tendre et nocturne. C'est l'obscure prescience de cette affolante douceur qui m'a conduit, qui m'a fait désirer en chaque femme la porteuse d'un beau mystère auquel j'aurais part. J'avais droit au sommeil abyssal que dispense sans fin la génitale nuit de ce multiple corps.

Je n'étais pas au bout de mes peines.

Car il m'a fallu naître bien des fois dans des bras pas toujours très beaux, et des draps plus laids encore, passons, il m'a fallu jouer plus d'un jeu déshonnête, pousser la chansonnette, frapper à bien des portes et lâcher l'ombre pour la proie... Je suis né sans vergogne dans des compagnies peu recommandables, et dans des solitudes tout aussi

répréhensibles. Plus d'un ventre m'a rejeté, avec tout ce que cela implique, et bien d'autres ne m'ont même pas accueilli, ce qui est pire. Certains ne m'ont accordé, l'espace d'un spasme, qu'une hospitalité parcimonieuse, relevant autant du tourisme organisé que de la compétition sportive. Au détour, il est vrai, il me fut aussi donné d'apprendre par cœur un regard, de me prolonger un instant dans un corps fraternel et de m'abandonner à la précaire prison d'une tendresse. A toutes les donatrices, les trompeuses comme les trompées, ma reconnaissance émue. Merci des illusions enivrantes, des haltes enchantées, des réveils amers et des pitoyables grimaces. Il me faut maintenant repartir, et je vous tire, belles accoucheuses, tant passées que futures, mon chapeau...

. . . . . .

Un jour, j'ai longé la Seine avec un regard mauvais, et, quelques jours plus tard, je m'étais pris à mon jeu au point de manipuler fébrilement les robinets d'un chauffe-bain hors d'usage. Longtemps après, je suis né à la condition d'automate en répétant dans la boue, au milieu d'anthropoïdes forcenés, d'absurdes exercices gymniques indirectement meurtriers. A l'hôpital, on naît beaucoup, et dans le métro, ce n'est pas rare, surtout les matins d'hiver, à l'heure du travail, dans le désert des regards asservis. Les propriétés maïeutiques des voyages sont bien connues, mais on sous-estime peut-être celles des réunions mondaines, fêtes patronales et autres manifestations collectives. En ce qui me concerne, j'ai pu maintes fois en apprécier les effets.

Bref, je suis né dans le train, à la plage, dans la neige, au café, dans une salle de bains, au cinéma en voyant un film idiot, dans les couloirs pisseux d'un asile, dans une fête foraine en Suisse, sur un bateau plein de soldats et qui n'a pas coulé, dans une succursale de banque surchauffée, dans un jardin ravagé par la grêle, en attendant un autobus de banlieue.

Je n'ai pas fini de naître, loin de là.

La plus belle naissance est, paraît-il, la dernière.

JEAN-CLAUDE HÉMERY

LE MOIS

LA VERTU D'ÉTRANGETÉ

Depuis que chacun peut voir de près, sur un écran domestique, les hommes qui, en France, gagnent la partie, dans les arts et dans les lettres, ce qui frappe l'observateur, c'est le triomphe des étrangers. Il y a peu d'auteurs et peu de peintres qui soient de notre estoc. Tel même qui écrit assez bien notre langue est un bredouilleur public dont le baragouin nous étonne.

Si je cherche les causes de cette barbarie heureuse, je me souviens d'abord d'un endroit de Saint-Simon où le maréchal Rosen, qui parlait un jargon partie français et allemand, disait à son fils qui s'énonçait avec élégance : « Vous ne serez qu'un sot. Vous ne savez pas le faible des Français pour les étrangers. » Il est vrai que certaine chimère d'universalité nous flatte encore. Il plaît à notre coquetterie ambitieuse qu'un Russe ou un Roumain, un Nègre ou un Arabe, habille ses songes de nos discours.

Mais cette remarque ne suffit point. Il s'y ajoute une raison profonde. C'est que l'inexactitude de l'expression réveille l'attention. Le mot juste et, par conséquent, usé, tel qu'on le rencontre dans les propos ordinaires d'un bourgeois du cru, sort, tout ennuyé, de la grammaire et du dictionnaire. Il y a dans l'incorrection comme une petite pointe de vin qui nous rallume.

Les prestiges de la bizarrerie sont assez puissants pour nous persuader qu'un solécisme est la marque d'un esprit rare. On est plus longtemps la dupe d'une maîtresse qui vient de Bucarest que d'une fille qui est née à Rouen. Le grain de sel de l'impropriété qui nous rend délicieux le

ramage des enfants nous attache au bégaiement d'un Norvégien. Nous trouvons singuliers des termes dont le hasard fait l'à-propos et l'ignorance la fraîcheur.

Voilà pourquoi le principal souci des traducteurs est, à présent, de ne pas traduire. On voudrait que la copie touchât d'aussi près à l'original que le permettent les bornes du galimatias. Cette fadeur trop intelligible qui fut la rinçure autrefois du style coulant s'est tournée en une recherche exquise du rocailleux et du baroque. Le pont regrette de n'être pas la rivière. Aussi m'arrive-t-il d'admirer la transparence d'un texte grec ou latin quand je le compare avec son image convulsive. O mon frère, que nous sommes l'un à l'autre dangereux, mais que ce risque nous est bon ! Car enfin, qu'est-ce que penser sinon couper le sifflet au serpent ? Ce qui brise la symétrie nous guérit des phrases faites. Ce qui nous déconcerte nous renvoie malgré nous à la musique.

Avouons pourtant que, si nous avions plus de force dans le regard et plus de fermeté dans le goût, nous serions capables de découvrir dans ce qui est le plus français cette vertu d'étrangeté dont l'écorce nous amuse.

ROGER JUDRIN

***

PIERRES

La fascination qu'exercent sur les foules silencieuses les jardins Zen de Kyoto est ce qui peut le plus profondément nous imprégner d'une distance. Quels promeneurs du dimanche, en Occident, sauraient se recueillir devant ces pierres entourées des ondes d'un sable ratissé? Ces complexes assemblages naturels, entourés d'un mur de brique, sont restés indemnes, n'ont subi aucun changement, aucun outrage, à travers cinq siècles.

Un prodige est cet art dont les éléments sont la nature elle-même, mais rendue en quelque sorte étrangère, dépaysée à l'extrême. A l'échelle savante où nous voyons tel rocher

minuscule, il nous apparaît gigantesque, perdu dans les flots d'un océan, à son tour évoqué par un élément en tout point différent de lui, et jusqu'ici n'ayant formé que les grèves, le désert. Et quelques lignes tracées d'un fin balai de jardinier nous font mieux songer, dans leur immobilité, aux remous, aux ressacs, aux écumes, aux chemins du vent sur les mers.

Le mur en arrière qui isole cet univers du jardin brut alentour est d'une hauteur moyenne, troublante par sa justesse. Il empêche le regard, ramène sa distraction vers le centre. Tout au plus permet-il quelque divagation, et comme une pause, sur les ombres et les variations ocrées, chaudes, de son crépi, de sa couverture de tuiles arrondies et réservées. Aucune contradiction n'apparaît toutefois dans ces proportions humaines entourant et défendant l'acuité, l'agressivité concentrée de cette sécrétion rupestre et toute minérale d'une pensée ascétique.

Mais, si le regard parfois s'échappe de l'encerclement envoûtant, c'est alors que le pin à la branche défaillante, un érable peuvent soudain paraître insolites. La perception devient plus intense pour tout ce qui est éphémère, fortuit, caduc, sujet aux variations saisonnières, vulnérable.

Est-ce là le passage ? Ces quelques pierres, dans leur arrangement creusé d'un monde de références cachées, entourées de leur sable et rituel, peuvent-elles entraîner celui qui les contemple avec candeur dans une dimension où l'éternel, l'absolu existe ?

Il m'a semblé qu'une voie s'ouvrait à partir du seuil étroit. Au terme de cette contemplation, la découverte d'un univers dont rien ne peut nous rendre maître. Il échappe à l'art même. Nous ne pouvons le réduire et il s'apprête à nous écraser et nous détruire. Sa force brute latente semble infiniment menaçante après une tension sereine. Ainsi nous parvenons sur les bords d'un domaine défendu par nos dieux intimes, au risque de dépasser nos pouvoirs.

ÉDITH BOISSONNAS

***

LILI MARLÈNE 1660

Je t'aime pour ton cœur volage,
Et pour ton infidélité :
Car si tu avais été sage,
Tu ne m'aurois jamais aimé.

Je t'aime pour tes escapades,
Et pour ta bouffonne gaieté :
Si tu n'aimois tant les gambades,
Tu ne m'aurois jamais aimé.

Je t'aime pour ta gueuserie,
Et pour ta disette d'écus :
Car si d'argent tu avois mie,
Tu ne m'aurais jamais connu.

Je t'aime pour ta pauvre face,
Et pour ton imbécillité :
Si tu avois esprit ou grâce,
Tu ne m'aurois jamais aimé.

Donne-moi un peu de tendresse,
Je te donnerai mon argent :
Tu auras toute ma richesse,
Si tu veux m'aimer un moment.

ANONYME (XVII^e siècle).

Traduit de l'anglais par YVES DENIS.

***

NOTES ÉPARSES

Dans la nuit, papillons vêtus de poussière, de cendre, cachant leur or sous des manteaux de mendiants ; ainsi Ulysse vêtu de loques revient dans son palais, ainsi dit-on de certains dieux qu'ils nous visitent sous des formes pauvres ; ou les chouettes, les hiboux, couleur d'écorce, bêtes d'hiver, de neige, dont le vol semble passage de fantômes. Quand règne la nuit et l'ordre de la nuit, quand s'est déployé son grand espace ; quand la vérité de l'immense espace apparaît, que les vapeurs se résorbent ; quand les hommes, d'être sous le masque de la nuit, changent et se montrent plus vrais, plus tendres ou plus féroces, saisissants, insaisissables, passent ces voyageurs dans les airs, silencieux ou presque, feutrés ; et des rêves aussi dans les airs, des possibilités que disperse le tonnerre du jour.

C'est parce que nous sommes près du pire ; ou plutôt parce que la menace du pire est près de nous, plus qu'en aucun âge du monde, étant tout entière contenue dans moins qu'un grain de poussière, dans un point invisible, absolument comme si d'une graine ailée, d'une goutte de pluie, nous devions attendre non seulement la mort, mais des souffrances dont le simple récit voilé serait insoutenable, et ensuite, par un enchaînement monstrueux, un cataclysme qui réduirait à une explosion d'astres tous les hommes, tout ce qu'ils ont fait, et leur séjour aussi bien ; c'est à cause de cela même qu'il faut nous tenir tranquilles, prodigieusement tranquilles, et nous efforcer (cela n'est pas aisé) d'être fermes ; de ne laisser passer que le meilleur de nous ; d'exiger en particulier de nos paroles une perfection en quelque sorte désespérée : ne serait-ce que par goût de l'honneur, et pour n'être pas indignes de quelques grands exemples.

Résister à tous les destructeurs. J'ai tiré l'épée, et elle brille ; de ma défense je tire un feu glacé. Lumière tirée du fourreau. Mais qu'arrive-t-il ? L'ennemi échappe-t-il à l'acier ? Ou est-il ailleurs, où je ne combats point ? Croisement de lumières, et c'est la main qui est attaquée. Tant

de gloire au-dessus de l'abîme ouvert à l'ouest du monde. Un froid soudain sous les arbres, dans le cœur. Puis le jour se relèvera sur ses genoux et je n'y serai plus.

(Au moins, plutôt que de gémir, de souiller le jour, l'aurons-nous fait briller. Adorateurs de son feu jusqu'à l'extrême limite, non point volaille criarde ni chats-huants la nuit portant l'alarme aux remparts qui s'effritent. Illuminant les nuées noires, imitant le jour quand il monte à la cime bleue du ciel, portant le jour au plus haut, au plus loin, au dernier soupir. Tour d'Agamennon. Son feu nous parvient encore. Plus bas la terre meugle. Mais elle porte encore au front ce disque d'or, cette corne d'argent. Ainsi me guidera-t-elle tandis que la nuit me ruine.)

Le bois en février ne se distingue de la terre que par sa forme. Tout est couleur de terre, presque couleur de rose, jusque là où campe la neige. J'oppose un feu de vieux bois humide à la neige, aux premiers boutons de l'amandier. L'avant-printemps. Quelques paroles jetées légères. L'heureuse déroute des pensées.

PHILIPPE JACCOTTET

***

MOULIN ROUGE, LA REVUE JAPONAISE

Les bateleurs vous auraient plu. L'effet auquel ils visent, le résultat d'un apparent déséquilibre, un enchantement qui est la récompense de leurs tours, ils ne le tirent ni de la force, ni de l'adresse ; mais de rien.

Leurs pas sont économes. Ils demeurent de plain-pied. Ils sont là. Se livrent à d'indivisibles opérations mentales. Il y a donc ces moments forts, ce « suspens » subtil de la pensée lisible dans leurs travaux corporels.

La pesanteur a ses lois. Ils ne les défient, ni les forcent. A chaque instant, ils essayent, ils apprennent tout, comme l'enfant au premier cri. Au départ, un parti pris de naïveté, d'ignorance est mis en œuvre. Tout le reste en découle.

Ils ont des instruments pour ça. L'ombrelle tourne, ou elle ne tourne pas. Équivalence visuelle.

Ils y vont par à-coups, modestement, dirait-on. Les progrès infimes, successifs, s'entassent sous nos yeux. Le succès tient dans la main fragile, les maigres doigts qui se déplient.

Voyez cet adolescent pâle aux façons de pénitent mineur. Un bâtonnet lui est tendu, puis un bouchon enrubanné, quelques fleurs assemblées, puis de nouveau des fleurs, des rubans, en fait, un bric-à-brac d'objets jolis, innommables.

Le très insignifiant jeune homme les arrange dans l'air au bout de son bâton, les disposant selon des données précises, imprévisibles, jusqu'à l'obtention d'une sorte de monument, d'apothéose tournoyante, de festival instantané, précaire.

Il ne m'a semblé trouver, dans les tours de ce montreur qui ne fait pas d'épate, nul reflet d'un art oublié.

Car, moi aussi, j'aspire à devenir l'auteur, le centre d'un impondérable jeu. D'un coup, son savoir-faire devenait mon but, l'image du bonheur. L'avalanche de brimborions, de riens, d'objets hétéroclites, c'est mon lot, c'est ma vie. Lâchant l'un, je cours à l'autre. De ces impédimenta, de ces bagages, de ces tendances variées qui m'accablent, comment surgir un jour, moi, libre, pareil au jongleur ?

Ne guettons-nous pas en nous, n'est-ce pas, comme un glissement vers une simplification essentielle? Tout deviendrait facile. Il y aurait deux parts, un partage intangible.

J'aurais voulu être aussi cette acrobate en collant rouge qui se détachait dans les cintres, ou bien son porteur ; le samouraï épais, arc-bouté, triangulaire.

Dans leurs combats et dans leurs danses, les hommes ont une démarche pliée. L'amorce de chute que provoqueraient leurs pas, ils la ramènent sous eux. Ils l'intègrent au volume bougeant du corps.

Le centre de gravité demeure bas. Le maniement des sabres, les cris, les moulinets des bras s'achèvent en coups, en simulacres de coups. Mais ces forces, coupées dans leur élan, engendrent, chaque fois, un univers terrible. C'est comme si ces déplacements dans l'air, ces grands signes

tracés avec leurs corps préfiguraient quelque chose.

Les danseuses — c'est l'ondée — c'est la pluie. Passagères, émigrantes, entraînées loin des alcôves par le maître Luxure, sous les regards de tous les yeux, elles s'ébrouent après le rapt.

Pour elles, la longue scène du Moulin Rouge est un trop long espace. Soumises, aléatoires, elles demeurent dans leurs nasses. La procession des Libanais et des Nordiques que déversent les cars serpente en vain entre les tables ; la fragilité devinée dans les couleurs et dans les voix ne surgira jamais nue.

MANUEL RAINOIRD

***

BRINDILLES

Par un soir bleu et doré un homme allait le long de la route automnale, valise sur le dos, tenant chien en laisse avec une grosse ficelle à cause des autos, un chien de berger doré lui aussi comme le paysage... Deux êtres attachés l'un à l'autre sans doute bien plus fortement que par une corde.

*

Encore une jalouse, celle-ci de l'institutrice qui est jeune et jolie, mais comme elle n'est pas courageuse elle lui dit des injures en passant par le trou de l'évier.

*

Il souffrait trop. De son orteil
Il a tiré sur la ficelle.
Débarrassé de sa cervelle
L'homme a retrouvé le sommeil.

Le chat veut boire dans la cruche,
Là le fusil qui fume encor.
Dans le jardin des boutons-d'or...
On met un crêpe sur la ruche.

*

Une vieille avait traversé le village allant de Draguignan à Lourdes avec sa chèvre pour la compagnie et sans doute aussi pour le lait. Quelques semaines après on l'a revue portant sur le dos un sac qui contenait les restes de la chèvre tuée par une auto. Elle voulait l'enterrer au pays.

*

Une dévote parlant d'un prédicateur, de ses sermons : *Je me régale, je mange et je bois.*

*

On lit dans les vieux registres de cette mairie villageoise : Pierre Capelle ramonet du château déclare qu'Anne Ratabouil son épouse a accouché au 5e jour de nivôse d'une fille et d'un garçon qu'il présente et auxquels il a donné les prénoms de « Chiens ». Pourquoi pas « chien » et « chienne » à tant faire ?

Dans le pays cette manie a longtemps sévi et il n'y a pas longtemps encore qu'un colporteur à famille nombreuse, à peu près dans le même esprit, si l'on peut dire, que « le ramonet du château », avait prénommé ses enfants, car baptisés ils ne le furent point : Hugonne (Où donc, Hugo, va se nicher ton nom !), Déjanire, Cyranoïde, Adonis, Adige, Érard-Voltaire, Renan-Randin (?), Elvire-Zola...

De sentiments tout différents un autre à court d'imagination mais voulant pour son enfant un saint du calendrier avait choisi « Court d'Épines » parce que le journal portait en abrégé comme saint du jour « Couronnement d'Épines ».

*

Francis Jammes disait que quand la poule avait fait l'œuf elle parlait basque.

*

Pour dire water-closet le voisin dit des « va-t'en causer ».

*

Un glas sonne, on égorge un cochon, et les hurlements de l'animal se mêlent dans le vent à la lente sonnerie.

*

Devant l'abattoir deux charmantes filles se haussent sur la pointe des pieds pour mieux voir, riant aux éclats.

*

Il y avait toujours un géranium blanc sous cette fenêtre et la maison semblait vide avec son noyer mort. Une vieille au sourire édenté et au visage comme un poing d'enfant en fut la dernière habitante.

*

Des petites viennent demander quelques fleurs pour souhaiter la fête au croque-mort.

JEAN LEBRAU

***

LE NOM DE VANCOUVER *(fin.)*

Ce débordement d'un pays sur l'autre, cette porosité des frontières, qui fait que pour un Français Strasbourg sent déjà l'Allemagne et déjà la France pour un Allemand, et qu'il y a ainsi, de part et d'autre de la ligne officielle, deux larges bandes aux caractères voisins, ce phénomène d'osmose est des plus naturels quand la limite est constituée par une rivière ou un fleuve. Les montagnes séparent davantage. Un autre versant, c'est souvent un autre monde. L'Italie pourrait tout naturellement commencer à la sortie du Saint-Gothard, à en croire le paysage et le clocher d'Airolo. Cette confusion des frontières est due à l'homme autant qu'à la nature. D'avoir été incorporé tantôt au grand pays de droite, tantôt au grand pays de gauche, cela laisse des traces.

Lugano, Locarno sont plus italiens que suisses, comme Nice et Menton plus italiens que français. Est-ce au climat ou à Guillaume le Conquérant que les côtes de Normandie doivent leurs maisons si peu différentes des maisons d'en face ? Le bras de mer sépare à peine plus les deux pays qu'une rivière ou cette simple rue qui, parfois, sert de frontière. Et sans doute la quantité d'eau n'importe-t-elle pas tellement, puisque la bordure atlantique des États-Unis est demeurée tout imprégnée d'Europe, comme sa bordure du Pacifique s'est peu à peu imprégnée d'Orient.

Ce phénomène a cessé d'être à sens unique. Les émigrants avaient emporté de leurs vieux pays leurs mœurs et leur vaisselle ; l'Europe d'aujourd'hui adopte avec ferveur les blue-jeans de leurs descendants, leurs boissons, leurs livres, leur souci d'hygiène, leurs danses, leurs spectacles, leur goût prononcé pour les complexes [1]. Jusque dans mon village, au cœur de la France, le be-bop jaillit par les fenêtres des maisons basses aux toits de vieilles tuiles, et je peux, en fermant les yeux, m'imaginer dans une rue du Nevada. Voilà vingt ans, quoi de plus éloigné au monde que ce village et l'Amérique ? Celle-ci ne s'y manifestait que par ses machines agricoles dont les noms exotiques, Massey-Harris, Mac Cormick, s'étalaient sur les murs des cafés. La mécanique seule servait de trait d'union. Les rapports se sont humanisés. Les filles des fermiers ont épousé les conquérants de la dernière guerre, qui ont emporté ces Sabines vers la Floride et l'Alabama. Quand elles reparaissent dans leur famille, elles ont presque atteint ce degré d'adaptation qui fait des Siciliens émigrés à Brooklyn le type de l'Américain parfait. Presque. Les Français ne se dépaysent jamais entièrement. Ils gardent, consciemment ou non, à l'égard des mœurs étrangères, une réserve qui est tantôt une réaction saine, tantôt une méfiance irritante. Mais, là encore, un changement est en cours : les Français se déplacent. J'en ai rencontré dans certains coins extrêmes du Mexique. Ils vont

1. La psychanalyse a trouvé aux États-Unis un terrain de développement inespéré. La complexité américaine est d'ailleurs réductible à un nombre de « problèmes » assez limité, l'essentiel étant de présenter un cas aussi peu particulier que possible.

même jusqu'à admettre qu'on puisse n'être pas français. Ils redeviennent ces voyageurs curieux et débrouillards que furent leurs ancêtres, certains qu'il reste encore à découvrir des Louisianes et des Canadas. Ils sont déçus dans la mesure où ils s'accrochent à leurs habitudes. S'il savent, comme Cortès brûlant sa flotte pour se couper toute tentation de retraite, s'alléger des regrets et des craintes, ils ont chance de découvrir — quand ce ne serait qu'en eux-mêmes — leurs palais de Montezuma [1].

Les étonnants pouvoirs de l'adaptation humaine ! « *When in Rome...* » A vrai dire, indigènes et nouveaux venus font assaut de courtoisie dans cette manifestation suprême de la politesse qui consiste à faire comme tout le monde. Ce que les Italiens, à New-York et à Rome, adoptent des façons d'être américaines, les Américains, quant à Rome, sont tout disposés à l'adopter des Italiens. Ils voyagent avec leur papier hygiénique, leur savon à barbe et leurs cigarettes, parce que ce sont là commodités de tous les jours qui assurent l'agrément de l'existence dans la mesure où leur absence entraîne un désagrément disproportionné (ils trouvent d'ailleurs ces produits partout désormais) ; mais, au-delà de ces exigences élémentaires du bien-être quotidien, grâce auxquelles il est possible aujourd'hui de se loger dans des villes de Calabre jusque-là inhabitables, les Anglo-Saxons manifestent à l'égard des autres pays une sympathie dont il y aurait beaucoup à apprendre. Qu'on leur en sache mauvais gré sur le plan de la politique ne doit pas aveugler au point de la rejeter d'emblée sur le plan humain. Il n'existe pas de sympathie sans *intérêt* au sens le meilleur de ce mot, curiosité, élan — intérêt qui peut être tout à fait désintéressé. Un regard de curiosité, ce peut être le commencement d'une amitié.

Les personnages un peu clos et méfiants que nous sommes se sentent souvent, aux États-Unis, bousculés sur leurs positions de défensive. Les Américains possèdent le mot

1. Je ne donnerais d'ailleurs pas l'aventure de Cortès comme un exemple d'attitude civilisée ou civilisatrice. Ce qu'elle enseigne, c'est la constance, la hardiesse et les heureux effets d'un manque absolu de scrupules.

privacy, mais la chose leur paraît beaucoup moins désirable qu'à nous, qui admirons sans les envier leurs jardins et leurs intérieurs généreusement offerts aux regards de tous. Notre quant-à-soi se hérisse. Mais c'est nous qui avons tort. Laissons-nous faire. Il suffit de connaître le jeu et de renvoyer la balle. Il y a un automatisme fort pratique dans les mots d'accueil qui s'échangent là-bas. C'est aussi net qu'au ping-pong. Tout le jeu consiste à opposer une formule à une autre ; et il m'a souvent semblé que ces formules immuables étaient bien moins des passerelles jetées entre les autres et vous qu'autant de cloisons successives par lesquelles chacun défend son indépendance, sa solitude. Cela n'importe pas. Ce qui importe, c'est que le jeu humain soit joué et que de ces contacts, presque toujours fragiles et sans lendemain, quelque chose de plus solide puisse naître.

JEAN LAMBERT

TEXTES

LES MACHINES ET LES OBJETS DANS LA POÉSIE DU XVIIIe SIÈCLE

On peut voir dans l'angle droit du panneau central du tableau de Memling : *Le Mariage mystique de Sainte Catherine*, une inquiétante machine. Une immense roue est collée à un corps de planche surmonté d'un cou, sans couronnement, ne daignant exhaler nulle tête. Cet objet, réduit à un tronc et qui apparaît déjà monstrueux de ce seul fait, est rendu plus ambigu par sa position entre un immeuble neuf achevé, à l'édification duquel il pourrait avoir participé, et un tas de matériaux ordonnés, qui ne peuvent apparaître à l'œil du spectateur inquiet que comme les restes d'une destruction. Son caractère insolite est accru du fait qu'il répond dans l'architecture du tableau à la roue brisée et à l'épée. (Ce tableau serait à considérer dans son ensemble comme une *machine à fonctionnement symbolique*, selon l'expression extrêmement heureuse de Michel Butor [1].)

Que le spectateur attentif découvre la même machine, presque anodine et inexpressive cette fois, dans le fond d'une œuvre médiocre de Pourbus (*Le portrait de Jean Fernaguut*), et que le même découvre, par un hasard provoqué, qu'une telle machine ne fut qu'une humble grue qui servait aux débardeurs et marchands de vin (des enfants dénommés horriblement : enfants de la grue, cachés dans le

1. Cf. l'article remarquable de M. Butor sur les Ambassadeurs d'Holbein dans *Monde Nouveau*. Cet article donne une explication rigoureuse et une méthode d'investigation.

tronc, par leurs mouvements en actionnaient les roues) ne suffit pas à dissiper son trouble.

De cet exemple vulgaire, deux conclusions sont à tirer :

1° Connaître la destination de la machine troublante ne résout pas le problème qu'elle pose.

2° La signification symbolique de la machine ne peut être étudiée qu'à condition de la restituer dans l'ensemble de l'œuvre.

Ainsi donc, dans le choix de textes suivant, il faudra tenir pour peu de chose la clef donnée à une description : l'essentiel n'est point que le poème se présente comme un rébus plus ou moins réussi. Nous ne pouvions pas, dans ce qui n'est qu'une présentation, donner des ensembles ; mais qui étudiera la symbolique des machines devra s'y reporter, c'est à cette seule fin que nous citons nos sources.

***

Une étude du climat intellectuel du XVIII^e siècle ne serait pas vaine pour qui voudrait étudier systématiquement le problème des objets dans cette littérature. En effet, les influences de Descartes (les animaux-machines), de La Mettrie (*L'Homme machine*), de Diderot (l'Encyclopédie et les métiers) et de d'Holbach ont-elles été totalement élucidées ? On est frappé en lisant les poètes du XVIII^e siècle, de leur attention aux querelles et aux idées philosophiques de leur temps. Loin, mis à part les plus connus — à tort — de ces poètes : Ducis, Bernis, Colardeau, Dorat, Piron, Boufflers... d'avoir poursuivi le vain jeu des vers, ils ont en permanence tenté de donner une expression poétique aux découvertes du temps, jusqu'aux plus scientifiques (Lemercier, Boucharlat...).

Il faudrait également noter que la construction de machines, qui est une conséquence des études techniques, est nettement liée au mouvement révolutionnaire encyclopédique. Elle témoigne de la même volonté émancipatrice vis-à-vis de l'ordre établi. Les philosophes du XVIII^e siècle ont été des hommes de sciences : sciences de la nature et sciences humaines étaient liées, et leurs découvertes dans un

domaine renforçaient leurs revendications dans l'autre. Les machines apparaissent donc, plus ou moins consciemment à leurs spectateurs, comme des machines de guerre.

Nous comprendrons mieux cet état d'esprit si nous voulons bien nous rappeler que les *temps modernes* se caractérisent par des machines peu dociles, et que la vue d'un groupe de robots nous met mal à l'aise. Nous croyons que le problème posé au XVIII^e^ siècle par les machines, l'est aujourd'hui par la cybernétique. Et, de même que celle-ci est connue du grand public par ses manifestations les plus spectaculaires (renards et tortues), les machines firent leur entrée dans les salons sous la forme, plus seyante, d'automates.

Il va de soi que nous voulons seulement ici marquer une direction de recherches.

Le lecteur qui voudra bien lire ces textes verra que *jamais* nous n'avons admis pour critère de ce choix la valeur poétique. Nous les avons élus pour leur diversité.

Claude Cherrier (?-1738)

La fontaine d'Arcueil

C'est une grande épée qui va faire mettre par les porteurs d'eau des bouts de bois à son fourreau. C'est une couleuvre immortelle qui s'enfonce dans son écaille à mesure qu'elle en sort. C'est un apostume artificiel qu'on ne saurait crever sans mettre Paris en danger de mort. C'est un pâte dont la sauce est vive. C'est un serpent liquide, dont la queue va devant la teste. Enfin, je pense qu'elle a résolu de ne faire ici que des choses impossibles à croire. Elle ne va droit qu'à cause qu'elle est voûtée ; elle ne se corrompt point, quoiqu'elle soit au tombeau ; elle est vive depuis qu'elle est en terre ; elle passe par-dessus des murs, dont les portes sont ouvertes ; elle marche droit à tâtons, et court de toute sa force, sans tomber.

... J'ai un fleuve sur la tête, et je n'ai point perdu pied.

Je me trouve en un pays où les fontaines volent, et où les rivières sont si délicates, qu'elles passent par-dessus les ponts de peur de les mouiller. Ce n'est point hyperbole ; car, à considérer les grands portiques sur lesquels celle-ci va comme en triomphe, il semble qu'elle se soit montée sur des échasses pour voir plus loin, et pour remarquer dans Paris les lieux où elle est nécessaire ; ce sont comme des arcs avec lesquels elle décoche un million de flèches d'argent liquide contre la soif.

Polissonniana ou Recueil des Turlupinades.

Paul-Alexandre Dulard (1696-1760)

le feu, ode (fragment)

(...)

[1] *Mais amortissant sa furie,*
Le feu répand sur nous les plus rares faveurs.
Sa chaleur rappelle à la vie,
Et des âpres hivers fait braver les rigueurs.
Phébus, caché sous l'hémisphère,
Nous dérobe en vain sa lumière :
Astre sous nos lambris, il remplace le jour.
[2] *Onde sulphureuse et brûlante,*
Par lui, ta vertu bienfaisante
Fait murmurer la Parque au ténébreux séjour.

[3] *Un simple, à l'aide de sa flamme,*
Dans un cachot d'airain [4] *en vapeur exalté,*
De mes jours prolonge la trame,

1. Services du feu.
2. Eaux minérales, si efficaces dans plusieurs maladies.
3. Distillation des plantes médicinales et autres opérations chimiques.
4. Alambic.

Et sur mon front serein brille encor la santé.
[1] Caillou, que son ardeur calcine
Le Vau noblement te destine
A construire le Louvre, et des Temples aux dieux,
Et sur l'enclume qui résonne
Pyracmon polit et façonne
Les chefs-d'œuvre qu'enfante un art [2] industrieux.

Le foyer qui dans nous digère,
Lui doit son action, et vit de sa chaleur.
C'est par ses chocs qu'il accélère
Le chyle nourricier, notre reproducteur.
Aux mets que Comus assaisonne,
Le Feu... Mais d'effroi je frissonne,
Quels terribles objets à mes yeux sont offerts ?
Je frémis. Des scènes tragiques,
Sources d'infortune publiques,
D'un déluge d'horreurs inondent l'univers.

[3] Dans ces murs l'alarme domine.
Dieux ! quels sons effrayants [4] ! Quels airs tumultueux !
Déployant sa fougue intestine,
Le feu vient d'embraser un palais somptueux.
Sur l'aile rapide d'Éole,
De toit en toit la flamme vole,
Temples, riches lambris, superbes monuments,
De sa fureur tout est la proie,
Et la cité, nouvelle Troie,
N'est qu'un monceau de cendre et de débris fumants.
(...)

1. La chaux.
2. La métallurgie.
3. Effets nuisibles du feu.
4. Le tocsin.

Jacques Delille (1738-1813)

L'électroscope

Tantôt dans un cristal, de minces feuillets d'or,
Tout à coup animés semblent prendre l'essor ;
Attirés, repoussés, s'approchent, se retirent :
Dans l'abri transparent, tantôt nos yeux admirent
Les papiers bondissants, pleins d'un feu passager
Des nymphes, des sylvains, simulacre léger :
Leur être est d'un moment ; mais l'éternel prodige
Varie en cent façons leur étonnant prestige.
D'un air mêlé d'audace et de timidité,
Souvent sur l'isoloir, une jeune beauté
Se place en rougissant, curieuse et tremblante ;
A peine elle a touché la baguette puissante,
La flamme en jets brillants s'élance dans les airs,
Se joue innocemment autour de sa parure,
Glisse autour de son col, baise sa chevelure :
La belle voit sans peur ces flammes sans courroux
Et dans le cercle entier répand un feu plus doux.

Le piston a vapeur

A peine la fumée enfant léger du feu
Dans le tube d'airain où sa vapeur s'amasse
Du piston qu'il refoule a soulevé la masse,
Une eau froide, avec art introduite en son sein
Dans son canal brûlant la refroidit soudain ;
Et par le froid magique arrêtée en sa route
Une immense vapeur tombe réduite en goutte :
Alors le lourd piston sent le fardeau de l'air
Et retombe en glissant dans sa prison de fer.
Cependant un levier qui dans l'air se balance

Suivant que la fumée ou s'abaisse ou s'élance
Monte ou tombe et s'en va jusqu'aux antres profonds
Arracher leurs trésors aux entrailles des monts,
Ravit le noir charbon à la mine féconde
Extrait le plomb, l'airain, puise et reverse l'onde
Ainsi l'art asservit par ses travaux divers
Et la terre et les eaux, et la flamme et les airs.

MACHINES

(...)
Je crois voir le moment où, des traits de la foudre,
Tes bras au champ de Mars furent réduits en poudre.
Je crois te voir encor, meurtri, défiguré,
Traînant le reste affreux de ton corps déchiré,
Te montrer tout sanglant à sa vue attendrie ;
La pitié qui lui parle enflamme son génie.
O prodige ! ton bras reparaît sous sa main,
Ses nerfs sont remplacés par des fibres d'airain.
De ses muscles nouveaux, essayant la souplesse,
Il s'étend et se plie, il s'élève et s'abaisse.
Tes doigts tracent déjà le nom que tu chéris :
La nature est vaincue, et l'art même est surpris.

(...)
Autour de nous enfin promenons nos regards.
Là, je vois de plus près et j'admire les arts ;
Le cyclope, noirci des feux qui l'environnent,
Verse à flots embrasés les métaux qui bouillonnent :
La flamme cuit le vase arrondi sous nos doigts ;
L'acier ronge le fer, ou façonne le bois.
Sur les fleuves profonds me formant une route,
Des rochers sous mes pas se sont courbés en voûte :
Par les eaux[1] *ou les vents*[2]*, au défaut de mes mains*
Le cylindre roulé met en poudre mes grains.

1. Moulins à eau.
2. Moulins à vent.

Ici l'or en habit se file avec la soie [1] *;*
En des tableaux tissus la laine se déploie [2].
Là, le sable dissous par les feux dévorans [3],
Pour les palais des rois brille en murs transparents.
Sur un papier muet la parole est tracée [4],
Par un mobile airain on grave la pensée [5] *;*
Mille fois reproduite elle vole en tous lieux.
Le temps a pris un corps et marche sous mes yeux [6].
O prodige de l'art ! sous une main hardie,
Le cuivre, des ciseaux reçoit l'âme et la vie [7],
L'automate, animant l'ivoire harmonieux [8],
Forme sous des doigts morts des sons mélodieux,
Vois ces doubles canaux, où les eaux rassemblées,
Pour jaillir en torrents, à grand bruit sont foulées.
Si le feu dans la nuit, irrité par les vents,
Se roule en tourbillons dans les palais brûlans,
Mille fleuves soudain s'élancent jusqu'au faîte [9] *:*
L'onde combat la flamme, et sa fureur s'arrête.
(...)

(Épître à M. Laurent à l'occasion d'un bras artificiel qu'il a fait pour un soldat invalide.)

***

Les limites de cette présentation nous ont fait éliminer bien des textes. Pour montrer la fréquence de ces descriptions d'objets, nous voudrions citer encore quelques vers pris — oserions-nous le dire ? — au hasard chez les poètes les plus différents :

1. Travail de l'or-trait.
2. Tapisseries des Gobelins.
3. Glaces.
4. Écriture.
5. Imprimerie.
6. Horlogerie.
7. La gravure.
8. Les figures de Vaucanson.
9. Les pompes pour les incendies.

Le religieux Louis Racine :

Faibles amas de sable, ouvrage de la cendre,
Deux verres (le hasard vient encor nous l'apprendre)
L'un de l'autre distants, l'un à l'autre opposés,
Qu'aux deux bouts d'un tuyau des enfants ont placés,
Font crier en Zélande, ô surprise, ô merveille !
Et le Toscan fameux à ce bruit se réveille.
De Ptolémée alors, armé de meilleurs yeux,
Il brise les cristaux, les cercles et les cieux ;
Tout change : par l'arrêt du hardi Galilée
La terre loin du centre est enfin exilée.

(*La Religion*, chant V.)

Le philosophe Helvétius :

Sait-il qu'en son calcul ce savant absorbé
Qui multiplie a, a *par* x, x *plus* b, b,
Doit, reprenant en main le compas et l'équerre,
Tracer sur le papier la figure d'un verre,
Qui brisant les rayons dans sa courbe épaisseur,
Et du dôme des airs abaissant la hauteur,
Doit prêter à nos yeux une force nouvelle ?
Sait-il que l'œil, fixé vers la voûte éternelle,
Le Pilote attentif à peine a dans les cieux,
Pris la hauteur du pôle avec ces nouveaux yeux,
Qu'en un plan plus correct je le verrai réduire,
Et dessiner des mers le solitaire empire ?
La mort plus rarement nous atteint sur les eaux.

(*Épître sur les Arts*, fragment.)

Le romancier Baculard d'Arnaud :

Quel est cet autre Briarée
Qui soulève ces corps pesants ?
La guerre est-elle déclarée
Aux Dieux par de nouveaux géants ?
Le levier meut l'énorme masse,

Par puissance la grue entasse
Les marbres flottant dans les airs,
Et d'un seul point hors des limites
A l'espace connu prescrites,
Pourrait soulever l'univers.

Qui conduit cette main habile,
Et fait mouvoir tant de ressorts ?
D'où part cet assemblage utile
De pignon, de roue et d'accords ?
Le cours du Soleil le dirige :
L'espace étroit fait le prodige
Qui fixe mes yeux étonnés.
Le temps vole, tu le captives
Et de ses heures fugitives,
Les instants sont déterminés.

(*Ode sur les Arts*, fragment.)

On ne peut pas, d'exemples aussi divers, venant de personnages aussi opposés, tirer des conclusions certaines. Les descriptions au début du siècle, chez le Père du Cerceau ou chez Claude Cherrier, relèvent de la mode qui fit de la littérature un simple jeu d'esprit. Il faut décrire d'une manière nouvelle et piquante ce que chacun sait : sentiment et objet. A la limite, lorsque c'est un homme aussi doué que Cherrier qui se livre à ce jeu, on pourrait y trouver une lointaine correspondance avec les résultats obtenus par André Breton dans son jeu de l'un dans l'autre (*Médium* n° 2). Mais il n'y a pas que cela. L'objet n'est pas nommé (ou l'est seulement en note pour qu'il soit bien entendu que le plaisir poétique ne réside pas dans le jeu de la découverte — qu'il ne s'agit pas d'un rébus), il est rarement décrit, mais le plus souvent suggéré par ses effets. Il est en quelque sorte présenté *en creux* ; bien qu'absent du poème, il le crée. Littérature symboliste ? Absolument pas, puisque, si on prend pour définition de cette forme littéraire la fameuse réponse de Mallarmé à Jules Huret : « évoquer petit à petit un objet pour montrer

un état d'âme, ou inversement choisir un objet et en dégager un état d'âme », la seconde proposition est toujours absente chez nos poètes. L'objet ne renvoie qu'à d'autres objets, il est sans signification humaine. Le seul plaisir que veuille tirer le lecteur, et que tente de lui procurer l'auteur, est un plaisir de l'esprit. Le seul critère de la beauté de l'œuvre est alors la justesse, la précision, l'économie de la description. C'est un autre aspect de la littérature du madrigal, de la pointe. Cependant elle n'est pas toujours parfaite, ni exempte de maladresses significatives. Souvent il s'agit d'une inadéquation du langage à l'objet décrit, d'une maladresse révélatrice de préoccupations inavouées. Les mots entourent l'objet, le cernent sans le créer, sans l'atteindre même. Ils forment une gangue ; l'objet, en leur centre, les sécrète comme un cancer ; il s'agit de l'utilisation incontinente d'une figure de rhétorique bien connue : la périphrase. Pour peu qu'elle soit employée avec intempérance, elle ne révèle plus l'objet, mais le masque ; on aboutit, lorsqu'elle est utilisée avec génie par Delille ou Roussel, à une sorte de création verbale pure. Mais alors ce qui compte ce n'est plus l'objet décrit, inapparent, mais ce qui s'est substitué à lui, ce qu'il semble avoir sécrété, une fastueuse et baroque construction de mots. Alors qu'au départ il semblait y avoir chez ces poètes « un parti pris des choses », une volonté de voir les objets tels qu'ils sont en eux-mêmes et non tels que « nos yeux naturellement un peu ivres les voient », on aboutit rapidement à un reniement du monde de l'objet pour celui de la parole. Pourquoi ? Quelques notes sur la machine nous aideront peut-être à le voir.

Les constructions de machines révèlent un autre état d'esprit, même si le langage employé est fréquemment le même. Nous avons cité des textes extrêmement divers, des échantillons de ce que l'on peut rencontrer, d'où il semble difficile de tirer des conclusions autres que générales, aussi les différents points que nous énumérons ci-après n'ont-ils que la valeur de remarques :

1° La machine se définit sinon par son hostilité apparente (une anthologie des écrits sur la locomotive serait révélatrice) du moins par son indifférence à l'homme. Elle

semble un objet autonome : l'équivalent matériel (mais jusqu'à quel point ?) de l'homme. « Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts, vivante image du mouvement perpétuel » (La Mettrie, *L'Homme machine*). Il s'opère une sorte d'osmose entre la machine et l'homme : Delille décrit les merveilles de l'organisme comme son électroscope :

Le foie épurateur dont le crible en passant
Se saisit de la bile et tamise le sang.

Baculard d'Arnaud, voulant parler de la machine de Marly, prend pour exemple la circulation du sang ; au contraire, le feu dans une pinède est présenté par Delille comme un être vivant :

Le feu nourri du suc dont le bois est enduit,
Sous l'écorce onctueuse en secret s'introduit ;
Il s'empare du tronc ; et, gagnant le feuillage,
Dévore, en pétillant, l'aliment de sa rage.

2° Elle se caractérise par sa rigueur, son éclat, sa stabilité ; elle est l'image d'un monde d'où tout hasard serait exclu et par là même tout *signe*. Son monde est clos et symétrique. La machine, contrairement à l'homme, apparaît comme immuable, éternelle, finie.

3° Enfin la machine est justifiée par son existence même. Et c'est seulement par référence implicite à elle que La Mettrie peut écrire : « Qui sait d'ailleurs si la raison de l'existence de l'homme ne serait pas dans son existence même ? »

Il va de soi que nous n'entendons pas conclure ainsi sur des attitudes aussi opposées que celles de La Mettrie ou de Delille. Si pour le premier l'identification de l'homme à la machine est la preuve de la non-signification de l'univers, donc de son caractère contingent, elle est pour le second celle de la toute-puissance de Dieu dont nous sommes l'émanation obéissante comme la machine est la nôtre. Mais cette attention spirituelle portée à la machine ne doit pas nous faire

oublier l'autre raison de la prolifération des images dans les descriptions d'objet : le manque de vocabulaire.

La machine fige l'univers et provoque le poète (l'honneur des médiocres écrivains du XVIII^e siècle est de l'avoir affrontée), mais, comme le poète ne dispose pas de nom qui ait pour le lecteur la pâleur et l'indifférence du terme purement technique, pour désigner ces objets nouveaux, articulés et singuliers, la machine demeure proprement étrangère, innommable, scandaleuse. La conscience ne peut s'en rendre maître. Il faut donc se résigner à la décrire ; mais, ceci ébauché, elle ne manque pas de terroriser par sa présence et n'est pas plus supportable, pour le poète, que la racine pour Roquentin ; la vue en est insoutenable. Le poète n'a plus d'autre refuge que d'en donner un *équivalent* verbal ; usant du verbe, proprement et uniquement humain, il réduit l'objet, affermit sa domination. La périphrase folle n'est que le signe d'une panique métaphysique. Celle qui fait que, pour ne pas voir le bras artificiel qui nous terrorise, nous en énumérons patiemment les fragments, le détaillons du regard, l'émiettons, le réduisons à ce qu'il n'est plus.

Une étude plus poussée pourrait servir d'approche au mystère de quelques œuvres modernes : les tableaux métaphysiques de Chirico, les verres de Duchamp, les poèmes de Roussel.

JEAN ROUDAUT

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7634 - Dépôt légal : 3e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

GUY DES CARS

CETTE ÉTRANGE TENDRESSE

GABRIEL CHEVALLIER

LES FILLES SONT LIBRES

JEAN S. MACLEOD

L'ESCALE DU BONHEUR

Collection "Traduit de..."

GUSZTAV RAB

UN JOUR A BUDAPEST

Traduit du hongrois par Jacqueline Dupont.

JOSE-MARIA GIRONELLA

L'ASSAUT DES TÉNÈBRES

Traduit de l'espagnol par M.-B. Lacombe.

Flammarion

denoël

MARC BLANCPAIN

L'ESTAMINET DES CŒURS SENSIBLES

Prix du Rayonnement de la Langue Française

MALAPARTE

IL Y A QUELQUE CHOSE DE POURRI

une bombe posthume

DOROTHY PARKER

ILS SONT COMME ÇA

des nouvelles d'un humour féroce

- *en 45 promenades*
- *rue par rue*
- *maison par maison*
- *pierre par pierre*
- *toutes les anecdotes*
- *tous les souvenirs présents et passés*

PARIS DANS VOTRE POCHE

ROCHEGUDE-CLÉBERT

PROMENADES DANS LES RUES DE PARIS

RIVE GAUCHE - TOMES 1 ET 2
RIVE DROITE - TOMES 3 ET 4

Chaque volume format 11 × 19 cm sous couverture illustrée, illustrations hors texte. **5 NF**

denoël

Denoël

Jeunes auteurs

BERNARD G.-LANDRY / 1er roman

AIDE-MÉMOIRE POUR CÉCILE

Prix des Deux Magots 1960

JEAN PORTELLE / 2e livre

LE MONDE DANS MA POCHE EN 98 JOURS - Voyage

Prix Alphonse Allais 1960

GEORGES PIROUÉ / 3e livre

PROUST ET LA MUSIQUE DU DEVENIR - Essai

Prix Fémina-Vacaresco 1960

ROBERT GIRAUD / 2e roman

LA ROUTE MAUVE

Prix Limousin-Périgord 1960

Denoël

JEAN GUITTON

Journal

Études et Rencontres 1952-1955

" Quelle proximité de la vie qui n'est pas abdication de l'intelligence, ni de l'âme, mais au contraire illumination de l'intelligence par l'âme ! "

JEAN DE FABRÈGUE **(France Catholique).**

Un homme parle : Jean Guitton, si nuancé, si mesuré, si substantiel, dans son JOURNAL, le plus intéressant qui ait paru depuis des années. Et le plus noble...

ROBERT POULET.

Princesse BIBESCO

La nymphe Europe

Livre I

MES VIES ANTÉRIEURES

Anatole France, Marcel Proust, Max Jacob, Paul Claudel, Jean Cocteau, Francois Mauriac avaient déjà salué en elle un grand écrivain français. Voici enfin les mémoires de la princesse Bibesco, dont on a pu dire qu'elle est la femme au monde qui se souvient le mieux.

19,73 NF tli

Exemplaires numérotés sur alfa : **39,48** NF tli

sur pur fil : **78,96** NF tli

plon

LIBRAIRIE GALLIMARD

15, bd Raspail, 15
PARIS (7e)

LIT. 24-84 Métro : BAC

★

ACHAT DE
LIVRES RARES
ANCIENS et MODERNES

AUTOGRAPHES

EXPERTISES

★

LIBRAIRIE
GÉNÉRALE

★

EXPÉDITIONS
FRANCE et ÉTRANGER

STOCK
publie :

ANGUS WILSON

Saturnales

Vingt ans
de vie anglaise

Du même auteur :

ATTITUDES
ANGLO-SAXONNES
roman

LES QUARANTE ANS
DE Mrs. ELIOT
roman

Prix du meilleur
livre étranger 1960

Extraits de presse :

" Tout cela est merveilleusement concret, vivant, rempli d'une gravité intérieure, coupée d'humour. "

JEAN BLANZAT
(Le Figaro Littéraire).

" Il y avait longtemps que les Anglais n'avaient donné à la littérature un livre aussi beau sous des dehors aussi simples. "

DOMINIQUE AURY
(N. R. F.).

DOCUMENTS

REVUE DES QUESTIONS ALLEMANDES

Au sommaire du numéro 3/1960

O. DIBELIUS.	**Témoignage protestant**
G. FEUSER.	**La jeunesse allemande derrière le rideau de fer**
K. H. WOCKER. . . .	**Une génération sans visage**
D. WILDT.	**Le parlement fédéral est-il fatigué ?**
B. LENZ.	**La crise des universités**
A. WISS-VERDIER. . .	**L'affaire Eichmann**
P. SCHALLUCK. . . .	**Nelly Sachs**
C. BILLY.	**Souvenirs d'autres temps**

CHRONIQUES :

A travers les Allemagnes. — Actualités en D. D. R. : *Situation de l'agriculture.* — **La conjoncture politique :** *La conférence au sommet.* — **Lettres et arts :** *L'écrivain et son public.* — **Livres du mois :** *La crise allemande de la pensée française,* de Claude Digeon ; *Thiers et le Baron Cotta,* de Robert Marquant. — **Les livres.**

Le numéro : NF **2,40** franco de port

ABONNEMENTS :

France : 6 mois, NF **6,75.** — 1 an, NF **12,00.**
Étranger : 6 mois, NF **7,50.** — 1 an, NF **13,50.**

ENVOI GRATUIT D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN

DOCUMENTS - 3, RUE BOURDALOUE, PARIS-9e

Tél. : TRU. 62-13 C. C. P. PARIS 13.253-54

Viennent de paraître

Un ouvrage capital
fruit de vingt ans d'études à Bénarès

LE POLYTHÉISME HINDOU

par

ALAIN DANIÉLOU

Toute la pensée religieuse et philosophique de l'Inde

★

Deux grands penseurs du passé
présentés par deux grands écrivains modernes

PLATON

par

JEAN GUITTON

VIRGILE

par

JEAN GIONO

Deux volumes très soignés, amplement illustrés

Éditions BUCHET/CHASTEL

PRIX DES CRITIQUES

Louis-René des FORETS

La chambre des enfants

récits

nrf

VIENT DE PARAITRE

une réimpression intégrale de l'introuvable

DICTIONNAIRE

ÉROTIQUE

D'ALFRED DELVAU

900 000 signes 2 500 citations
400 pages Relié pleine moire

Se trouve au

Cercle du Livre Précieux

10, rue de Vaugirard, Paris

Documentation gratuite contre deux timbres à 0,25 NF

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

JOURNALIERS
1957 - 1958

I

1957. *Vendredi saint.*

On me fait des reproches au sujet du concert que je me suis donné ce soir dans l'église de Montfort : *Quemadmodum cervus.* J'ai chanté ce psaume, en m'accompagnant à l'harmonium. Où commence la profanation, où finit la piété? Ce qui me rassure, c'est de penser que les dévots seraient les premiers à recrucifier Jésus-Christ, s'il revenait au monde.

X invoque l'écartement excessif des jambes des gardes du corps de la reine d'Angleterre, pour se dispenser d'assister au défilé. On entretient son dégoût comme on peut, quand on en a le goût.

Le menuisier Portugais à Élise, qu'il admire : — Que deux hommes se battent pour une femme, je le comprends. Le sexe est dans la Nature, mais pour une idée qui n'est que dans notre tête...

Je rencontre souvent chez les commerçants de la

porte Maillot une dame, originaire comme moi de Chaminadour, pâle et bouffie, coiffée d'une perruque ébène, elle ne manque jamais de me lancer au passage une flèche empoisonnée. Ce soir : — Il y a longtemps, chère madame, que vous n'êtes allée à Guéret ? — J'en reviens. Ah ! vous pouvez vous vanter d'y être honni. — On m'affirme cependant que les rancunes s'apaisent. — Je ne m'en aperçois pas. Il suffit que je vous nomme pour déclencher un concert de malédictions. Et s'il n'y avait qu'à Chaminadour. Nous passons, mon mari et moi, nos vacances en Bourgogne. Le curé de l'endroit vous tient pour le Diable en personne et déjà en Enfer. — Si le bonheur, lui ai-je répondu, c'est comme l'a prétendu devant moi une femme d'esprit, d'avoir chaud et de se sentir détesté, je suis comblé.

Une expression curieuse avait cours à Guéret, dans ma jeunesse. On disait des maris qui fécondaient leur femme à peine remise de ses dernières couches qu'ils n'avaient pas attendu que le four fût remonté, pour y cuire leur pain. Drôles de boulangers !

Un interviewer me demandant ce que je pense de la gauche et de la droite, je lui ai répondu que s'il s'agit de mes mains j'ai coutume de les porter avec respect, sans pour cela leur permettre de toucher mon visage ; que s'il s'agit d'autre chose, je ne puis pas ne pas me souvenir de cette prière d'un moine thibétain : — Seigneur, je vous remercie de m'avoir établi sur deux fesses, qui me permettent la stabilité la plus commode pour méditer à l'infini sur les vérités éternelles.

Chaque fois que dans mon enfance, après son exorde, l'abbé Crosse, qui n'était pas un sylphe, entrait dans le vif de son sujet, il déclarait solennellement, en s'asseyant : — Je pose mon fondement, équivoque plaisante. Les ecclésiastiques m'ont toujours paru avoir un faible pour

cet euphémisme, sous lequel se cache une allusion métaphysique, doublée d'une arrière-pensée architecturale.

Ce n'est que maintenant que je me rends compte de ce qu'Élise a dû souffrir avec moi.

Depuis qu'une tendre amitié se noue entre elle et le jeune Ch., je me représente ce que fut pour elle durant des années de soupçonner entre elle et moi, à toutes sortes de signes, la présence d'un tiers, d'un intrus qui lui disputait mon attention, mon cœur, ma chair. Sans cesse se sentir lésé, trompé, volé, bafoué, dans son propre foyer. C'est ce que j'ai fait longtemps, sans tout à fait savoir ce que je faisais. Il faut que j'arrive à soixante-dix ans pour ouvrir les yeux sur mes fautes envers elle.

Mais comment, elle, si fière, si altière, si implacable, l'a-t-elle supporté, c'est un mystère pour moi, sans se venger autrement que par des foucades ? Aujourd'hui que je ne suis plus pris au piège de fascinations qui m'empêchaient de me situer où j'étais, ni de l'imaginer, elle, dans le rôle que je lui imposais, je suis tout prêt à lui demander pardon du tort que je lui ai causé. Comment ne s'y est-elle pas davantage usée ?

Si j'évite d'entrer dans sa chambre, depuis qu'elle y a installé les portraits de ses amants, je ne peux pas ne pas reconnaître qu'elle a droit à ses souvenirs. Quelle injustice de ma part, si je lui en faisais grief ! Et qui me dit qu'elle n'a pas songé à cette exposition, à ce genre d'exhibition par représaille ? La vengeance en certaines occasions ressemble presque à un hommage. C'est bien-fait. Je n'ai la permission ni de me scandaliser ni de me plaindre.

Je pense aux chiens et aux chats d'Algérie que nos manifestations ont dérangés. Les innocents devaient se demander : — Qu'est-ce qui leur prend ? Devant ces

sortes d'événements, je partage à peu près l'état d'âme des bêtes.

Extrait du manuscrit de Mme de Lamartine que je mettrais volontiers en tête des lettres de ma mère : Alphonse m'a envoyé des vers qu'il vient de composer et qui m'ont bien émue ; il y dit précisément ce que je pense ; il est ma voix, car je sens bien les belles choses, mais je suis muette, quand je veux les dire, même à Dieu. J'ai, quand je médite, comme un grand foyer bien ardent dans le cœur, dont la flamme ne sort pas, mais Dieu qui m'écoute n'a pas besoin de mes paroles ; je le remercie de les avoir données à mon fils.

Du souci de bien dire.

Comme je félicitais, ce matin, ma charcutière, Mme Chal, avenue de la Grande-Armée, de la bonne tenue de son personnel, elle me dit : « Ne croyez pas, monsieur, que cela s'obtienne sans peine, et j'y veille surtout parce que mes employées et mes enfants se côtoient tout le jour.

Quand l'une d'elles me dit :

— Madame, je vais manger ?

— Non, ma fille, vous allez déjeuner.

Quand une autre me crie :

— Madame, je tape là-dedans.

— Non, ma fille, c'est là qu'il faut prendre.

» Ce souci de bien dire va chez moi plus loin, poursuit-elle. Je ne puis m'empêcher de reprendre jusqu'à mes clients. Quelqu'un me demande-t-il du jambon ordinaire, je réponds : — Dans ma maison, madame, il n'y a rien d'ordinaire. Vous voulez dire du jambon de Paris. Le jambon de Paris n'est pas plus ordinaire que le jambon d'York ou de Bayonne. »

Hier soir, dîner tête à tête avec H. M... Nous parlons de l'amour et de ce que chacun y cherche ou y cache

avec jalousie. Nous convenons qu'il n'est pas un amant qui n'ait une manie plus ou moins avouable qu'il satisfait, en ayant l'air de n'y pas prendre garde. Autrement dit, chacun ne se soumettrait aux rites de l'amour qui sont les mêmes, à peu près, pour tout le monde, que pour dissimuler sous l'essentiel un détail accessoire qui lui importe seul.

L'attrait qu'exerce sur celui-ci un pied de femme l'amène par degré à l'étreindre tout entière et à la posséder, dans l'espoir qu'il lui sera permis de s'attarder un instant ou longtemps où gît sa hantise, comme si l'on dissimulait dans une suite de gestes prévus le seul qui amorce le désir et en marque la fin, comme si l'on atteignait par là l'idole qu'on rêve qui n'a que peu de rapport avec l'être qu'on serre occasionnellement dans ses bras.

Valentine H..., après m'avoir conté comment elle a été dévirginisée par une femme à l'aide d'un canif, se plaint que les hommes, pour la plupart, ignorant tout de l'amour, fassent comme exprès économie des caresses qui sont le délice des femmes, pour se contenter de leur infliger ce qu'elles regardent comme un supplice.

Je me trouvais ce matin chez le boulanger Couton. Le pain n'était pas cuit, un dimanche, et le magasin regorgeait de gens impatients, quand un garçon entre, le type le plus marqué que j'aie vu de l'inverti. Démarche dansante, jeux de mains affectés, cheveux décolorés, le visage pâli, déshonoré, flétri par de récentes débauches. Ce qui tout de suite me frappa, c'est le silence qui aussitôt plana sur sa présence et aussi longtemps qu'il mit à partir, nanti de deux babas à la crème. A peine fut-il dehors, un jeune homme du grand monde, fort beau, ma foi, qui revenait de la messe de midi, accompagné par son épouse, peut-être pour souligner aux yeux

de celle-ci les avantages de sa virilité, accrocha le grelot : — Espérons qu'un jour est proche, s'écria-t-il, où l'on nous épargnera le dégoût de frôler ce genre d'ordure. — Est-ce une maison de redressement que vous souhaitez ? demande quelqu'un — Non, un camp de concentration. Une commère : — Voilà qui presse. Autrefois, on les comptait. Aujourd'hui, on ne peut plus. Il y en a trop. — Le mieux, glapit un vieux monsieur grivois, serait de les empaler à tous les paratonnerres des chefs-lieux, comme ça tout le monde serait content.

Rien ne rassure les honnêtes gens comme la vue des monstres. On allait oublier d'être fier, il n'y avait pas de quoi et voilà que le spectacle d'une malformation vous invite au mépris : — Ah ! tiens, se dit-on, il y a plus ignoble que moi ; et l'on se sent rétabli dans un semblant de dignité.

Certes, j'avais éprouvé une sorte de gêne, quand parut l'androgyne, gêné lui-même, comme une poule qui se glisse dans la basse-cour avec un onglon de moins ou de trop, en grand danger d'être écharpée.

En vérité, les fautes de la nature et les faiblesses de la chair, quelles qu'elles soient, heurtent moins l'intelligence que celles du cœur, qui fleurent une espèce exécrable de méchanceté, voire de lâcheté.

Grimacer est à l'œil ce que grincer est à l'oreille. Notre bouche le sait bien, où tous les sentiments se traduisent par d'imperceptibles frémissements.

Chaque être humain dans sa solitude et son secret me semble une vivante image de Dieu dans son éternité. Tant de problèmes à résoudre, de difficultés à surmonter, d'hostilités à subir, sans perdre sa sérénité. Rien n'ajoute à la grandeur plus que le silence dont elle s'entoure.

Si l'on n'est pas très grand, mieux vaut ne pas se signaler à l'attention, ou l'on donne lieu à des mises au point désobligeantes pour soi.

Se promène-t-on à Paris ou en province, les inconnus dont les rues portent les noms font se demander : — Qui est-ce ? Et la réponse est le plus souvent : — Presque personne.

J'ai assisté aujourd'hui à une scène fort instructive. Je suivais la rue Saint-Ferdinand et je me trouvais à l'entrée de la place du même nom, où de bon matin un Nord-Africain étalait le long du trottoir des bottes de glaïeuls, pour mettre en valeur les bouquets de roses et d'œillets qu'il disposait en éventail sur le plateau de sa voiture à bras. J'admirais le soin qu'apportait à son petit métier improvisé cet homme timide au visage douloureux, quand surgit derrière lui une jeune femme blonde, élégante, l'air d'une furie, qui se prend à l'insulter et à ramasser d'un geste brutal à brassées les glaïeuls qu'elle jette, en les froissant, sur les roses et les œillets massacrés. Sans tout à fait comprendre, je prends parti pour la victime terrorisée. La jeune femme décampe. Je la suis, et mon indignation monte, quand je la vois disparaître un peu plus bas dans son magasin de fleuriste.

Danse de la chatte. J'ai remarqué que l'hiver, quand Belle revient du jardin, la plante de ses pattes glacée, elle les relève en cadence l'une après l'autre longtemps, avant de s'encercler de sa queue opulente sur laquelle elle les pose, réchauffées, comme sur un tapis.

Me sentant de plus en plus étranger à ce monde, comment ne serais-je pas tout disposé à le quitter ?

Il suffit de se représenter nus ceux qu'on serait tenté de craindre pour les prendre en pitié.

Ce soir, en entrant dans le bois, j'ai éprouvé une émotion étrange, comme il arrive, quand on fait une découverte qui modifie ou éclaire notre conception de la vie. On n'a qu'accidentellement l'intuition de ce que la vie a d'instantané, la révélation de l'Instant. J'épuisais l'instant, je comprenais que la vie n'est qu'une suite ininterrompue d'instants successifs et en même temps que je me sentais pris dans l'instant que j'essayais de retenir, je me sentais lié à tout ce qui de près ou de loin se trouvait mêlé confusément à cette sorte d'avènement sacré qu'est le Présent, si on sait le discerner, l'accueillir avec religion. Le Présent est un présent de Dieu, dont la présence de Dieu accroît infiniment le prix.

L'espace et le temps éprouvés comme une double illusion, je me trouvais en suspens devant l'Éternel, comme en confidence avec l'essence du Monde, sans discerner tout à fait si je devais cette impression à un peu d'avance ou à un peu de retard sur le train des choses. Il en résultait une conscience plus voisine de l'immobilité, de la permanence de la vie que de son écoulement, une absence totale de ce qui aurait justifié de ma part un espoir ou un regret. Je possédais tout à la fois, soudé que j'étais par une sorte de parenté profonde à tout ce qui se mouvait autour de moi, comme une infinité de figures bizarrement réparties dans la trame d'une tapisserie indivisible.

Puis me vint l'idée qu'on existe d'autant plus qu'on dispose de plus de points dans l'infini, qu'on existe dans la mesure où le dessin qui nous cerne est plus net et les couleurs qui nous désignent plus vives et rares, que celui-ci n'est qu'un figurant, quand celui-là est un personnage, les animaux et les arbres faisant partie de notre cortège, comme un décor où nous apparaissons pour disparaître,

mais que la trace de notre passage demeure gravée et indélébile dans la mémoire de Dieu ; que c'est là notre immortalité.

Je vis dans un monde incohérent. On imaginerait difficilement une personne plus fantasque et mieux organisée pour parvenir à ses fins les plus folles qu'Élise.

Parce qu'il est versé dans l'étude des sciences, elle se toque d'un jeune garçon, par chance irréprochable, et je devine là-dessous une façon à elle de moquer la littérature et de se moquer de moi.

S'agit-il de rendre plausible cette liaison sentimentale, les subterfuges ne manquent pas. Elle prétend d'abord faire de lui le mari de ma nièce Monique, pour bientôt se rabattre sur Céline.

Plus question dès lors de léguer ses biens à l'Église. Elle adoptera Céline, que le jeune homme, devenu son gendre, épousera pour devenir son légataire universel.

Déjà, elle en parle à Céline, et je les entends toutes les deux faire toute la journée des plans pour modifier la maison et permettre au futur ménage de cohabiter avec nous.

Il me semble qu'être religieux, c'est se rassembler, et tout ce qui existe, autour d'une image divine qui importe moins en elle-même que parce qu'elle est le signe de ce ralliement intérieur.

Mot de Vlaminck à retenir : que les peintres abstraits sont les bigots de l'art.

Devant chaque être humain, à la rencontre, j'éprouve un respect qui me ferait plier le genou, s'il était permis sans scandale de céder apparemment au sublime.

Il me revient parfois à l'esprit une ou deux fautes que j'ai commises, dont je rougirai jusqu'à ma mort. Ce

qui est à noter, c'est que cette honte n'a aucun rapport avec la gravité du péché, pas même avec le péché. Il s'agit d'autre chose, d'un procédé qui ne m'honore pas. Heureusement, de ces écarts de conduite je sais le nombre. Je les ai comptés. Mais c'est trop d'avoir manqué en soixante-dix ans une ou deux fois de noblesse.

Souvent, c'est celui qui semble s'être banni de toute considération humaine, je veux dire, celui qu'on serait en droit de mépriser, si l'on s'arrêtait aux apparences, qui se conduit avec l'élégance des Saints et le censeur des mœurs qui se déshonore intérieurement par la chicherie de son geste, la sécheresse de son cœur ou l'outrecuidance de ses jugements.

Quand ma chienne me regarde aller et venir, faire tant d'actions diverses, alors qu'elle en est réduite à un jeu de mouvements si court, je crois lire dans son regard je ne sais quoi qui ressemble tantôt à l'admiration, tantôt à l'envie, tantôt à la pitié. Elle semble penser : — Que de soucis inutiles ! quelle agitation et pourquoi ? Et cependant elle n'ignore pas que, si je fais mon lit, c'est un peu le sien, que, si je prépare mon déjeuner, elle finit toujours par le partager. Ce qu'elle ne s'explique pas sans doute, c'est la complication que nous apportons à ce qui pour elle se résume en deux ou trois attitudes simples, directes.

Le complexe de supériorité d'Élise revêt des aspects comiques.

Dans sa chambre rouge, noire et or, elle lit les grands auteurs et se relit elle-même à longueur de journées.

Céline et moi, nous chargeons des courses, préparons les repas, faisons la vaisselle et le ménage.

« Élise a choisi la meilleure part, me direz-vous.

— Je préfère l'autre. »

Aux heures de se mettre à table, elle se fait longuement désirer, daigne paraître, retourne de l'extrémité de sa fourchette et regarde de haut ce que nous avons servi. Rien n'est cuit à point. Il manque un accessoire. La pièce est empuantie.

Reproches sur reproches.

Pour faire plaisir à Céline, qui travaille sans cesse, je décide de la conduire au cinéma le plus proche, où passe le premier épisode des *Misérables*. Je l'ai toujours comparée à Cosette. Il faut qu'elle se voie. Ce sera sa récompense.

J'invite Élise.

Fi donc !

Quand on se nourrit du matin au soir de Baudelaire et de Teilhard de Chardin, on n'a que faire de Victor Hugo.

Nous voici partis.

Au retour, Céline parle de l'évêque, des chandeliers d'argent.

Élise, étendue sur sa couche princière, sourit de pitié :

« Je ne comprends pas que tu te nourrisses de ces inepties.

C'est à moi qu'elle parle.

— Eh bien ! oui, ma chère. C'est comme ça. Il arrive que mon petit estomac préfère *Les Deux Orphelines* à *La Charogne*, le mélodrame à la haute littérature.

— C'est parfait, ironise Élise. J'en prends bonne note. La formule te définit parfaitement. Je mettrai cela dans mon quatrième tome. » A peu près comme elle eût dit qu'elle allait me mettre au piquet.

Pédante finie !

Dans le bois, au cours de ma promenade quotidienne, je n'ai pas pu ne pas m'arrêter un moment pour observer un jeune couple qui promenait deux garçons de dix à

douze ans. Le père un moment gronda le plus jeune, que je vis se retourner et lui cracher au visage. La mère de le poursuivre, mais l'enfant s'était déjà saisi d'une grosse pierre qu'il menaçait de lui jeter dans les jambes, si elle avançait. Dès que j'eus compris à leur air malheureux que les pauvres gens avaient affaire à un forcené, je détournai la tête et m'éloignai sur la pointe des pieds.

C'est le matin surtout que je suis sensible à la Symphonie, quand je me lève et, selon les heures, vaque à mes petits devoirs, Lorette à la remorque. Le merle est à sa place dans le cellier, je l'entends pépier dans sa cage, pendant que je fais mon café. Quand j'entre dans la chambre de Céline, pour la réveiller, la chatte Belle fixe son regard d'or sur moi. Chacun a répondu présent à son tour. Quelle fidélité ! je n'ai qu'à penser cependant à quel point cet ordre est fragile, pour étouffer un sanglot.

L'immortalité de l'âme n'est inconcevable que parce qu'on y introduit la notion de temps. L'éternité n'est comparable qu'à l'Instant.

Quand je me sens troublé par la nécessité de me déplacer, je me dis qu'il faut se souvenir sans cesse de ce fond immuable qui est le même au centre de l'âme et au centre du Monde. C'est autour de Lui que tout tourne.

Veille de la Toussaint 1958.

Je suis allé à Guéret et j'en suis revenu en fraude, conduit par quelqu'un de cher, dont je dois taire le nom. Entre lui et moi n'existe plus rien qui puisse faire ombrage à Élise. La merveille, ce fut, dix ans, leur coexistence dans ma vie, comparable à celle du Désert et de l'Oasis.

De mon séjour là-bas, si court et si plein, je retiens ma première visite au cimetière, à la nuit tombante.

Sur le chemin, combien m'a ému l'accueil d'une inconnue qui m'arrêta dans le brouillard pour m'inviter à entrer chez elle, où je dus signer toute une bibliothèque. Elle s'appelle Marie Huguet, mais n'appartient pas à la famille de l'évêque constitutionnel de ce nom.

La nuit, j'ai dormi à l'endroit même où mes parents ont rendu le dernier soupir, père et mère. Aucune appréhension ! au contraire, une sorte de joie grave, et le sentiment d'une absence complète de limite, de frontière entre la vie et la mort ; bientôt une sorte d'ivresse, comme l'adhésion sans réserve à tout ce qui m'a été donné. « Si tu savais le don de Dieu. »

Le lendemain, au petit jour, avant que la maisonnée se réveillât, j'ai fait une promenade autour du jardin de ma jeunesse. Près du lavoir, au haut d'un arbre, un oiseau merveilleux au col orangé (ce n'était pas un rouge-gorge) me chanta une aubade si légère, si tendre, et qui se prolongea si longtemps, que j'ai tressailli de bonheur avec lui. Il y avait je ne sais quoi d'éperdu dans le bouquet de trilles qui termina son concert, au moment où le clocher qui domine le toit paternel sortit de la brume.

La prière est un accident sans pareil. On ne parle pas à Dieu quand on veut. C'est devant la tombe où je comptais mes morts que j'ai senti monter une hymne spontanée, bienfaisante.

Dans l'église, le soir, je me reverrai longtemps, au moment où je dérangeai l'archiprêtre, pour le saluer. Il sortit du confessionnal comme un mort de sa tombe, tout caparaçonné, le surplis, l'étole et le camail apparents sous un immense manteau à capuchon et coiffé d'une barrette à pompon rouge. Nous nous sommes connus jeunes ; confrontation pathétique des deux vieillards que nous sommes devenus.

La seconde nuit, j'ai dormi à la même place que la veille, mais cette fois j'avais pour voisines les deux

fillettes de la plus jeune de mes nièces. Quand j'ai dû traverser leur chambre, pour gagner la mienne, je les ai trouvées endormies et se donnant la main par-dessus la barre de leurs lits jumeaux. L'une a six ans, l'autre, la plus jeune, quatre. De la pièce où mes parents sont morts à celle, contiguë, où Catherine et Cécile reposaient je surprenais la chaîne ininterrompue des générations. Quand les petites se réveillèrent, comme on leur avait dit que leur grand-mère, qu'on appelle Maman Bon, est ma sœur, elles m'ont dit : « Eh bien ! Eh ! le Frère, bonjour. » Pour elles, je suis le frère, comme s'il n'y en avait pas d'autres au monde.

A l'église, où j'étais entré de bonne heure avant de repartir, je hélai au passage Mme Babet, sacristine bénévole, occupée à fleurir un autel, pour lui demander des nouvelles de son frère Edmond, qui était un peu plus âgé que moi :

« Vous souvenez-vous, Marcel, me dit-elle, que c'est vous qui lui avez succédé à la chapelle du Lycée, pour servir la messe de l'abbé Dumont ?

— Mais oui, répondis-je, le fils du boucher, après le fils de l'épicier. »

Ils étaient l'un et l'autre, Marie et Edmond, la grâce en deux personnes. On les tint quelque temps pour frivoles, mais le malheur eut vite fait de les ramener au sérieux.

Je me demande parfois comment dans un monde aussi divers que le nôtre on peut se décider à choisir une activité définitive, exclusive. On se décide pour le bois ou pour le fer, pour le porc ou pour la viande de boucherie, pour la farine ou pour les épices, et l'on en devient la proie. Voilà qui est bien plus important que l'amour : le métier est aussi un mariage indissoluble.

MARCEL JOUHANDEAU

(A suivre.)

LE MAITRE DU BON NOM

L'Arbre de la Science

Alors que les âmes humaines étaient toutes en Adam, à l'heure où celui-ci s'approcha de l'Arbre de la Science, l'âme du Baal-Shem-Tob [1], dit-on, s'échappa et ainsi ne mangea point du fruit de l'Arbre [2].

Les soixante héros

Comme l'âme du Baal-Shem-Tob, à ce qu'on affirme, se refusait à descendre en ce bas monde, apeurée des serpents qui se glissent et sifflent dans chaque génération et redoutant qu'ils pussent épuiser son courage ou l'anéantir, on lui donna la compagnie de soixante héros, à l'instar des soixante héros qui entouraient la couche du roi Salomon « à cause de ce qu'on peut craindre durant la nuit » : — soixante âmes de « justes », soixante Zaddikim, pour sa garde. Et ce furent les disciples du Baal-Shem.

La sentence du père

Ses parents approchaient déjà de la vieillesse quand leur naquit Israël ; et c'était encore un enfant lorsqu'il les perdit.

Son père, sentant venir la mort, avait serré l'enfant dans ses bras : « Oui, tu feras briller mon flambeau, lui

1. Israël ben Eliézer de Mesbiz (Miedzyborz), le Baal-Shem-Tob (Maître du Bon Nom).

2. Pour la Cabbale, les âmes de tous les humains ont été contenues dans celle d'Adam, d'où elles ont commencé leurs transmigrations.

dit-il, je le vois bien, et aussi que je n'aurai point en partage de faire moi-même ton éducation. Mais rappelle-toi, mon enfant, chaque jour, que Dieu est avec toi ; et que, donc, il n'est pas chose au monde que tu aies à craindre. »

La sentence est toujours restée dans le cœur d'Israël.

Peine perdue

Après la mort de son père, et par respect pour sa chère mémoire, les gens de la ville voisine s'occupèrent du gamin et l'envoyèrent à l'école chez un Mélammed, c'est-à-dire chez l'instituteur religieux.

Israël, certes, s'y montrait appliqué, studieux et plein de zèle, mais jamais plus de quelques jours consécutivement. Alors il s'enfuyait de l'école et on le retrouvait dans les bois, tout seul. Pensant qu'il n'agissait de la sorte que parce qu'il était orphelin et qu'une bonne surveillance lui manquait, les gens le ramenaient à chaque fois chez le Mélammed. Mais toujours de nouveau le garçon s'échappait pour aller courir les bois, où il se complaisait. Si bien que, pour finir, on désespéra, dans la ville, d'en faire jamais un homme.

Les évocations

La légende rapporte encore qu'Israël, dans la suite, s'employa comme serviteur à la Maison d'étude. Il s'y trouvait donc retenu de jour et de nuit ; mais comme le ciel commandait à son sentiment de cacher et garder secrète l'ardeur de ses méditations, il avait pris pour habitude de dormir quand ceux de la Maison étaient éveillés, et de veiller quand ils dormaient, afin de se donner alors à la prière et à l'étude. Tous croyaient, néanmoins, que non seulement il dormait la nuit pleine, mais encore dans le jour.

Ce sont de merveilleuses histoires que les Hassidim nous relatent de ce qui se passa alors.

Avant la naissance du Baal-Shem-Tob, vivait on ne sait trop où — mais il paraît que c'était dans l'impériale capitale de Vienne — un thaumaturge qui avait reçu le nom d'Adam et le surnom de Baal-Shem (c'est-à-dire l'Adepte et Possesseur du Nom) comme devant lui déjà avaient été nommés, de génération en génération, certains hommes miraculeux, exorcistes et magiciens faiseurs d'amulettes ; car il connaissait, comme eux, et savait prononcer parfaitement le Nom secret de Dieu, grâce auquel il accomplissait des choses singulières, et particulièrement la guérison du corps et de l'âme des hommes. Or Adam le Baal-Shem, aux approches de sa mort, ne savait pas à qui léguer les textes magiques très anciens (en fait, ils lui étaient venus, transmis par la tradition, depuis Abraham le Patriarche) auxquels il devait ses secrets. Certes, son fils unique était homme de science et de grande piété ; mais il n'était pas digne, malgré tout, de pareil héritage. Aussi le Baal-Shem avait-il posé, en un songe, la question au ciel ; et la réponse fut que les écrits devaient être remis, dans la ville d'Oukop), à Rabbi Israël ben Eliézer, alors âgé de quatorze ans. Sur le point de mourir, Adam chargea son fils de la mission.

Arrivé à Oukop, ce fils ne parvenait pas à croire, tout d'abord, que le serviteur de la Maison d'étude, qui passait communément pour ignorant et inculte, pût être le destinataire. Il le surveilla donc et l'observa en cachette, après s'être installé lui-même dans la Maison d'étude où il l'avait à son service ; et il ne tarda pas à reconnaître comment cet Israël donnait le change au monde sur son être authentique, autant que sur le vrai de son comportement. Alors, il se découvrit à lui; et tout en lui remettant les précieux écrits, il le supplia de bien vouloir accepter qu'il se mît lui-même, sous sa

direction, à l'étude des livres. Israël y consentit volontiers, avec la condition toutefois que leur accord demeurerait secret et qu'il pourrait, lui, Israël, continuer comme devant à servir l'étranger. La chose étant acceptée, le fils de Rabbi Adam loua, hors les murs, une petite maison isolée. Quant aux gens de la communauté, ils lui cédèrent non seulement volontiers, mais avec joie le serviteur Israël, imaginant que c'était par respect filial qu'un homme aussi pieux et grand savant montrait tant d'intérêt et voulait s'attacher le jeune garçon.

Or il advint qu'un jour, pour obtenir l'éclaircissement de quelque point de doctrine, le fils de Rabbi Adam demanda au jeune Israël d'évoquer le Prince de la Thora [1] par la méthode et les moyens consignés dans les vieux grimoires. Israël montra longtemps de la répugnance à cause des risques que comportait une telle entreprise, mais pour finir il céda devant l'insistance. Tous deux jeûnèrent donc d'un sabbat à l'autre sabbat, se purifièrent par le bain rituel, puis, quand le sabbat fut achevé, accomplirent et exécutèrent tout ce qui était écrit. Mais malheureusement il y eut quelque part une erreur qui faussa tout, du fait que l'étranger n'était pas, en esprit, concentré tout entier ni assez purement sur la chose elle-même : au lieu du Prince de la Thora, ce fut le Prince du Feu qui apparut, répondant à l'évocation ; et il ne prétendait rien moins qu'incendier la ville entière, laquelle ne put être sauvée qu'au prix des plus grands efforts.

Par la suite et longtemps encore, le fils de Rabbi Adam insista en vain auprès d'Israël pour qu'il renouvelât la tentative. Obstinément, le jeune garçon se refusait à recommencer une expérience qui, manifestement, déplaisait au Ciel. Pourtant, quand l'autre se prit à l'ad-

1. Selon la tradition juive, toutes les entités idéales ont, comme tous les peuples, leur représentant (ou correspondance) dans les régions célestes. (T.)

jurer par la mémoire de son père auquel il devait la possession des écrits magiques, il céda de nouveau et finit par y consentir. Ils jeûnèrent donc une nouvelle fois d'un sabbat à l'autre, prirent une nouvelle fois le bain rituel, puis, une nouvelle fois, quand le sabbat eut pris fin, ils firent l'évocation selon ce qui était écrit. Mais à peine était-ce achevé que le jeune Israël poussait un cri, disant que la Mort était sur eux, prête à frapper s'ils ne demeuraient point, la nuit durant, à veiller avec une grande force d'âme et dans une tension spirituelle sans un instant de défaillance. Toute la nuit, ils restèrent debout, à veiller. Mais au petit jour, incapable de résister plus longtemps, le fils de Rabbi Adam, toujours debout, s'assoupit, cédant finalement au sommeil. Et quels que fussent les efforts d'Israël, il ne parvint jamais à le réveiller.

Le jeune homme fut enterré avec de grands honneurs.

Son mariage

Jeune, Israël ben Eliézer devint maître d'école suppléant, non loin de la ville de Brody, dans une petite communauté. On ne savait rien de lui ; mais comme les écoliers, depuis qu'il était là, apprenaient avec enthousiasme et une application joyeuse ce qu'ils devaient savoir de la science sacrée, les parents eux aussi s'étaient mis à l'apprécier et l'estimaient beaucoup. Sa réputation de sagesse ne cessait de grandir. Les gens venaient lui demander conseil ; et quand un différend les séparait, c'était au jeune maître qu'on s'adressait pour l'arbitrer. Si juste était son jugement, que celui contre qui il était prononcé y trouvait une joie égale à celle que pouvait y goûter l'adversaire qu'il favorisait ; si bien que les deux parties s'en retournaient rassérénées et pleinement satisfaites.

Or il y avait à Brody, en ce temps-là, un certain tal-

mudiste de grand savoir : Rabbi Guerson. Et Rabbi Ephraïm, son père, se trouvait en procès contre quelqu'un des membres de la petite communauté qui avait le Baal-Shem comme maître d'école. Rabbi Ephraïm, donc, ayant fait le voyage, était venu proposer à son adversaire de le ramener à Brody, où ils soumettraient leur affaire au jugement du Tribunal rabbinique de la ville. Mais l'intéressé mit tant d'éloquence et de chaleur à lui parler de la grande sagesse et de la parfaite justice du jeune maître, que Rabbi Ephraïm finit par accepter qu'ils allassent le consulter. A peine entré dans la petite chambre et au premier regard, Rabbi Ephraïm eut un choc de surprise : il venait de voir briller au front d'Israël un tracé lumineux exactement semblable au signe inoubliable et béni qu'il avait vu, l'espace d'un instant, resplendir sur le tendre petit front de sa fillette nouvellenée, lorsque la sage-femme lui avait présenté le bébé. Ce fut les yeux baissés et la langue hésitante de timidité qu'il présenta sa requête. Quand il osa relever son regard, le signe s'était évanoui. Israël, qui avait écouté avec grande attention, posa certaines questions, écouta scrupuleusement les réponses, puis prononça le jugement. Et tout aussitôt la paix entra dans le cœur des deux hommes, comme si quelque rayon de la juste lumière avait percé soudain le brouillard de leurs préjugés.

Par la suite, Rabbi Ephraïm devait refaire le voyage et venir à nouveau trouver le Baal-Shem, lui demandant cette fois s'il voulait accepter sa fille comme épouse. Israël acquiesça, mais sous la double condition que leur accord serait tenu secret, d'une part, et qu'il ne serait fait nulle mention, d'autre part, d'un titre ou d'un grade quelconque dans la science, ainsi qu'il est d'usage, dans l'acte qu'ils allaient établir et signer : rien d'autre que son seul nom d'Israël ben Eliézer ne devait figurer dans le document « car, ajouta le Baal-Shem par manière

d'explication, c'est moi et non point ma science qu'il vous plaît de choisir et de vouloir comme l'époux de votre fille ». Tout se passa selon ce qu'il avait voulu.

Au retour de ce voyage, Rabbi Ephraïm, brusquement souffrant, fut emporté en quelques heures. Rabbi Guerson, son fils, était là pour les funérailles. Dans les papiers de son père, il trouva le contrat de mariage dont la lecture lui apprit, à sa grande surprise et non moins grande indignation, que sa sœur avait été promise à un homme du vulgaire, puisque son nom n'était relevé d'aucun titre en la science et qu'il n'appartenait même pas à une famille de quelque renom, car son lieu d'origine n'était pas mentionné. Fort dépité, il s'empressa d'en informer sa sœur, stigmatisant en termes énergiques ces dispositions inouïes. La jeune fille, par contre, lui répondit avec calme que si telle était la volonté de son père rien d'autre au monde ne saurait être juste et valide à ses yeux.

Israël, cependant, attendait d'avoir fini son année et accompli son terme. Quand la scolarité fut close, les parents de ses écoliers voulaient ne plus le laisser partir ; mais ils ne réussirent pas, malgré tout, à le faire fléchir. Quittant la longue lévite pour une courte peau de mouton serrée d'une large ceinture de cuir, telle que la portent les paysans, dont il adopta encore les manières et aussi le langage, il se rendit à Brody et vint se présenter à la maison de Rabbi Guerson, sans franchir toutefois le seuil de sa porte. Le docte rabbin, fort occupé à la comparaison des interprétations différentes données à certain passage obscur et difficile du Talmud, jeta l'ordre qu'on remît quelque argent à cet homme, qui paraissait indigent. Mais l'homme lui fit répondre qu'il avait quelque chose de personnel à lui dire. Tous deux passèrent donc dans une pièce de l'entrée, où Israël déclara au rabbin qu'il venait chercher son épouse. Stupéfait, Rabbi Guerson introduisit sa sœur afin qu'elle pût voir l'homme sur

lequel s'était fixé le choix de son père. Elle prononça seulement que « s'il en avait décidé ainsi, c'était que Dieu le voulait ainsi ». Et elle conclut qu'il n'y avait qu'à préparer les noces.

Devant que de passer sous le dais nuptial, le Baal-Shem eut, avec sa fiancée, une conversation où il lui découvrit son secret. Mais elle dut lui jurer, quoi qu'il advînt, de ne jamais le trahir ; jamais, au grand jamais. Il ne lui cacha pas, pourtant, que de dures épreuves et de grandes misères les attendaient. Elle eut pour unique réponse que c'était bien ainsi.

Après les noces, jour après jour, Rabbi Guerson s'efforça d'enseigner la Thora à son ignorant de beau-frère, sans seulement parvenir à lui apprendre un mot de la divine science. Et s'adressant pour finir à sa sœur : « Ton mari me fait honte, lui dit-il. Veux-tu te séparer de lui ? alors tout va bien. Si c'est non, je t'achète les chevaux, la voiture, et tu n'auras qu'à t'en aller avec lui où tu voudras. » De quoi elle se reconnut satisfaite et contente.

Le couple s'éloigna donc, poussant jusqu'à un petit bourg des Carpathes, où la jeune épousée s'installa. Quant à Israël, il s'en fut seul dans la montagne, où il s'aménagea une hutte pour se mettre à extraire de l'argile. Deux ou trois fois par semaine sa femme montait le rejoindre ; ils chargeaient ensemble la charrette, puis elle redescendait en ville, où elle tirait quelques maigres sous de la vente. Quand il ressentait la faim, Israël mélangeait farine et eau dans un creux de rocher, pétrissait cette poignée de pâte et la laissait cuire au soleil.

Les coups au carreau

Il y eut une fois, quand le Baal-Shem était jeune, qu'il n'avait encore rien dans sa maison, le vendredi, pour apprêter le sabbat : pas le moindre croûton de pain ni un seul rouge liard. Il sortit donc de bon matin et s'en

alla frapper légèrement à la fenêtre d'un riche, tout en disant précipitamment : « Il y a quelqu'un qui n'a rien pour le Sabbat. » Et sur ces mots, il poursuivit son chemin sans plus attendre. Le riche, que le Baal-Shem ne connaissait pas, courut après lui, le rejoignit et remarqua : « Si vous avez besoin d'assistance, pourquoi vous ensauver de la sorte ? » Et le Baal-Shem de rire en lui répondant : « C'est la Guemara [1], n'est-il pas vrai, qui nous enseigne que nul ne vient au monde sans être nanti et pourvu de son nécessaire ? Mais à chacun, évidemment, il convient de se donner d'autant plus de mal pour obtenir son dû, qu'il sent plus lourdement sur soi peser le poids de ses péchés. Pour moi, ce matin, le fardeau que je portais sur mon épaule, je l'ai senti fort léger. Mais il n'empêche qu'on doit toujours, quand même, faire un petit quelque chose. Voilà, exactement, ce que j'ai fait. »

Le Baal-Shem se manifeste

... Ce fut dans cette nuit même, qui était la dernière avant le jour où le Baal-Shem aurait révolu la trente-sixième année de son existence, que du ciel il reçut l'annonciation que le temps de sa vie cachée avait pris fin. Se réveillant en sursaut en pleine nuit, l'hôte aperçut de sa couche, dans la salle d'auberge, une grande lueur qu'il prit pour un commencement d'incendie ; sautant sur pieds, il s'approcha, se rendant compte alors que ce qu'il croyait être le feu était une lumière éblouissante : une blanche lumière éblouissante qui rayonnait hors du foyer pour s'épandre partout et emplir toute la maison.

1. *Guemara* (qui veut dire complément) : la plus volumineuse et la plus féconde de beaucoup des deux parties dont se compose le Talmud ; c'est le commentaire et l'explication de la Mishna (qui veut dire répétition, étude de la doctrine), constituant la première partie. Il existe deux Guemaroth différentes, qui font les deux Talmuds : le babylonien (Babli) et le palestinien, dit aussi de Jérusalem.

Renversé et aveuglé par une telle incandescence, l'homme tomba comme sous un coup et perdit connaissance. Et lorsque le Baal-Shem lui eut fait reprendre ses sens : « On ne regarde pas, lui dit-il, ce qu'on ne doit pas voir. »

Au matin, ayant revêtu la blanche robe sabbatique, le Baal-Shem se rendit tout d'abord à sa grotte puis regagna sa demeure, où il revint à découvert, portant la tête haute et sans dissimuler le rayonnement de son visage, cependant qu'il passait de pièce en pièce tout en chantant l'hymne mystique : « Voici que je préparerai le saint repas. » Il prononça ensuite la « grande bénédiction » avec l'accent qu'il savait y mettre et la vertu de son ardente dévotion. Et au repas il pria à nouveau son hôte de se charger des paroles de sagesse et d'édification ; mais l'élève de Rabbi Guerson était troublé par l'émotion à un tel point que c'est à peine s'il fut capable d'articuler les quelques mots d'un succinct commentaire de l'Écriture. « Il m'est arrivé d'entendre interpréter le sujet tout autrement », dit le Baal-Shem.

Ensemble ils firent la prière de l'après-midi, puis le Baal-Shem prit la parole, révélant et ouvrant certains secrets de la sainte Loi auxquels, jusqu'à cette heure, nul n'avait jamais fait la moindre allusion. Ensemble encore ils firent le service du soir, comme ensemble ils accomplirent le rite qui sépare le sabbat des jours laborieux de la semaine.

Tremblement

I. — Il advint une fois, à la prière du matin au jour de la lune nouvelle, comme le Baal-Shem priait de sa place avec ses disciples (car il avait pour habitude de ne se rendre au pupitre que pour chanter les cantiques et les hymnes de louange), qu'on le vit tout soudain agité d'un grand tremblement qui le jeta dans un tremblement plus violent encore. On le savait, certes, coutumier de pareils

accès dans le moment de la prière, mais on ne lui connaissait, jusque-là, que de légers frissons et des frémissements qui lui couraient sur le corps ; tandis que ce matin-là c'était dans tout son corps qu'il était secoué, bousculé sans plus aucun contrôle.

Or voici que l'officiant avait achevé les récitations, et c'était maintenant au Baal-Shem de s'avancer pour aller prendre place au pupitre ; mais il restait là, transfixé tout debout par les ondes désordonnées d'un tremblement plus puissant que jamais. L'un des disciples s'avança vers lui, et, se penchant, observa son visage : il flamboyait comme une torche et ses yeux étaient fixement ouverts, semblables à ceux d'un agonisant. Un second disciple s'étant approché à son tour, les deux fidèles le prirent par la main, chacun de son côté, pour l'amener ainsi jusqu'au pupitre, où, toujours et aussi violemment secoué, il psalmodia les hymnes et dit aussi la prière de sanctification. Puis il resta, toujours en grand tremblement, un long moment encore ; et l'on dut attendre qu'il eût quitté le pupitre pour pouvoir commencer la lecture de l'Écriture.

II. — Rabbi Dov Baer de Mesritch a donné cette relation : « Il y eut une fois, un jour de liturgie festale, où le Baal-Shem, au pupitre, priait avec une telle exaltation et de si grands éclats de voix que je ne pus, dans l'état de fragilité où m'avait mis la maladie, soutenir une telle violence. Je dus me retirer dans la petite pièce contiguë afin d'y prier seul. Avant la grande liturgie solennelle, le Baal-Shem entra à son tour dans la petite pièce pour revêtir son caftan. Au tout premier regard, je m'étais rendu compte qu'il n'était point en ce monde. Et quand il eut passé son vêtement, voyant qu'il faisait aux épaules de gros plis, je voulus les lui tirer. Mais je l'avais à peine touché que je fus pris d'un grand tremblement. Et le Baal-Shem était déjà retourné dans la grande salle que j'étais toujours là, suppliant Dieu qu'il me l'ôtât. »

II. — Rabbi Jacob-Joseph de Polna raconte : « Il y avait une fois, dans la pièce où priait le Baal-Shem, une grande auge pleine d'eau. Tant et aussi longtemps que dura sa prière, j'ai vu l'eau de cette auge habitée par un tremblement, qui tressaillait, bouillonnait et faisait des vagues. »

D'un autre disciple, on connaît ce récit : « Une fois, alors qu'il était en voyage, le Baal-Shem, pour prier, s'était tourné, face au mur, vers l'orient ; et dans la pièce, contre le mur opposé, il y avait tout un rang de barils ouverts et pleins de grain. J'ai vu dans cet instant les grains trembler dans chacun des barils. »

Le corps

S'adressant à son corps, le Baal-Shem lui dit : « Ce qui m'étonne et m'émerveille, toi, mon corps, c'est que tu ne sois point encore démantelé et réduit en poussière par la crainte de ton Créateur. »

Savoir

Parole du Baal-Shem : « Au plus haut degré du savoir, je sais que je n'ai pas en moi une seule lettre de la Science, et je sais que je n'ai pas fait un seul pas dans le service de Dieu. »

Et comme cette parole du Baal-Shem, Rabbi Moïse de Kobryn la rapportait à une autre zaddik, ce dernier rétorqua : « Mais n'est-il pas affirmé dans le Midrash [1] : « La science te manque, que possèdes-tu ? Tu possèdes la science, que te manque-t-il ? »

« Et aussi est-ce la vérité, répondit le Rabbi de

1. Les *Midrashim* (ou exégèses homilétiques) constituent toute une littérature post-talmudique, consacrée essentiellement à l'exploration, au commentaire et à l'explication de la Thora. On y trouve quantité de légendes, allégories, paraboles, dictons et apophtegmes.

Kobryn. As-tu gagné le savoir, en effet, ce que tu sais alors et avant tout, c'est ce qu'il te manque. »

Le nid

Le Baal-Shem, un jour, resta fort longuement en prière à l'oraison. Depuis longtemps, ceux qui l'accompagnaient avaient fini de prier; mais lui s'y tenait toujours, et sans s'occuper d'eux. Un bon moment encore, ils l'attendirent, puis ils finirent par quitter la Maison de prière et rentrèrent. Des heures plus tard, toutes leurs occupations ayant pris fin, ils y revinrent pour la prière. Et le Baal-Shem était toujours là; et toujours en prière.

Il leur dit par la suite : « En vous en allant comme vous l'avez fait, me laissant seul, vous m'avez fait souffrir une grande déréliction. Aussi je vous dirai une parabole : Vous connaissez des oiseaux migrateurs qui prennent leur vol, à l'automne, pour les pays chauds. Or, voilà qu'un beau jour, dans l'un de ces pays de l'Orient, les indigènes aperçurent, au milieu de leurs hôtes ailés, un magnifique oiseau dont le plumage éblouissant était une splendeur, si beau que jamais œil humain n'avait vu le pareil. Il alla se poser tout à la pointe du plus haut des arbres, et là il fit son nid. Le roi de ce pays, ayant appris la chose, donna ordre de dénicher le bel oiseau; et c'est ainsi qu'il commanda à ses sujets d'ériger une échelle humaine au long de cet arbre, chacun grimpant sur les épaules de l'autre jusqu'à tant que le dernier fût à hauteur du nid pour le prendre. Seulement il fallut longtemps pour dresser cette échelle vivante. Et ceux d'en-bas perdirent patience et s'agitèrent ; tout s'effondra. »

MARTIN BUBER

(*Traduit par* ARMEL GUERNE).

NICOLE
ou
L'AMIE DES FÉES

Nicole était assise sur une chaise toute blonde et douce de poirier. La nouvelle mariée avait déjà cessé de croire qu'elle était heureuse. « Ma vie, disait-elle, est pareille à la pelure qui tient au citron dans le tableau un peu hollandais que m'a donné ma tante Marthe. Est-ce ma faute, est-ce la faute de Louis si, depuis un mois, chacune de mes remarques se tourne en restriction malicieuse ? J'ai pris une buse pour un épervier. J'ai pitié de cet air air audacieux et rose dont Louis pèse, le soir, sur mes tétons, comme on fait sonner une sonnette. J'ai honte aussi du rire épais qui lui vint, hier, dans un café où des feuilles de vigne, peintes sur deux portes, enseignaient, à Ève ici, à Adam là, le chemin des latrines. Je sens à présent que mon imagination m'a perdue. Louis sait au lieu de penser. Il confond la valise avec le voyageur. Il m'a dit un jour : « Ton regard tombe « sur moi de si haut que les yeux de la Sainte Vierge « m'effrayeraient moins. » Peut-on aimer comme on regrette ? Certaines peines ne nous brûlent pas, elles nous éteignent. J'espère que la patience m'aidera à ne pas comprendre et à n'en pas souffrir. Après tout, je suis riche. Mon canal est fleuri sur ses bords des plumes que s'arrachent les cygnes. Ma voiture roule, comme un petit pois vert, sur les routes de mon parc. Plus qu'avec

le silence, mon cœur se repose avec le bruit des jets d'eau, des feuilles, des oiseaux. Je desserrerai mon cœur. Le pain cuit porte à l'indulgence. Mon jardinier commence par jeter un peu d'eau dans la pompe afin d'en recevoir beaucoup. C'est à l'amitié qu'il faut songer. Je voudrais détruire dans mon âme l'enfant qu'on a fait de moi. Comment plaire à qui a trop reçu ? Il me semble que toutes mes misères sont grandes parce que je n'ai pas de grandes misères. Que je suis sotte ! Que je suis ingrate ! Dix bonnes raisons et une mauvaise m'ont persuadée que je m'étais trompée onze fois. Mon esprit aigu est comme ces canifs qu'on a tant affilés qu'ils mettent en pièces, au lieu de les couper, les pages de nos livres. »

C'est ainsi que Nicole se consolait d'avoir presque aimé son beau-père en croyant aimer son mari. Le hasard n'est jamais tout à fait le maître. Nous l'appelons ou nous le laissons venir ou nous le retenons un peu par la frange. Mais Nicole était si naturellement oublieuse qu'elle avait besoin de la mémoire des autres pour se souvenir d'elle-même. Jean d'Aiglet, qui était le père de Louis, joignait à la beauté des gens qui vieillissent bien l'impétuosité délicieuse des hommes à qui le pouls bat très vite. Quand vous allumez une cigarette à celle d'un voisin, vous ne fumez pas le tabac d'autrui, mais l'étincelle vous permet du moins de fumer le vôtre. Jean était ce feu-là. Nulle cervelle, quand il était là, ne sentait qu'elle était plate. Un mot ou l'abus d'un mot, une métaphore singulière, une allusion fine, un coup d'œil tendre réveillaient chacun jusqu'à le rendre gracieux ou à lui laisser croire qu'on le fêtait. Aussi n'y avait-il point de château où Jean d'Aiglet n'eût son couvert mis, son lit fait, une fille à caresser, un livre où la lampe du soir, s'il le voulait, posait sa douceur. On se chauffait à cette belle humeur qui tient lieu de bonheur, à cette gaieté nerveuse qui touche au courage. Nicole s'éprit d'un homme qui réussissait,

comme tout le monde, par ses défauts. Mais l'inégalité de l'âge et celle des talents empêchaient d'examiner qui était l'oiseleur, qui était l'oiseau. On mangeait dans la porcelaine bleue. On vagabondait longtemps, dans la nuit verte, sous les ormes. Nicole, entre le père et le fils, promenait son sourire humide, sa croupe ondoyante, et les petites pensées qui se vendent bien. Éblouie d'elle-même et de Jean, Nicole ne s'avisa pas que Louis était fade. Le sérieux des médiocres impose aux jeunes filles. Elles appellent bonté, solidité, profondeur, la ganache pesante d'un dadais. Elles apprennent un peu tard qu'il ne suffit pas de paraître grave pour n'être pas frivole. Louis fut donc plus charmant d'être moins habile. Il avait d'ailleurs cette aisance que donne la bonne compagnie quand la mauvaise la gâte un peu. S'il eût été aussi pétulant que son père, l'accolade aurait fait peur. Différents, mais pourvu qu'ils fussent ensemble, chacun d'eux reposait de l'autre. Or on ne les rencontrait qu'à la fois, car ils étaient attachés, comme il arrive souvent, par leur dissemblance même. Ce fut ainsi que Nicole glissa doucement jusqu'au bas de la pente. Une fausse liberté rendait la chute plus moelleuse. On fut gai, on se flattait de tenir Dieu par les pieds. Jean était de ces vieux enfants qui sont plus fous que des galopins. Louis, eût-il eu beaucoup d'esprit, n'était pas assez entendu au métier d'homme. Il n'eût pas supporté la lumière nette qui se mêle au bonheur pour en marquer la nature et les bornes. On se maria dans un petit port de la Bretagne. Tout y était liège, filets, poisson. La mer battait contre les quais la semelle de ses pantoufles. Une ancre, enfoncée dans un pré, servait d'enseigne à l'hôtel de ville. On alla voir, l'après-midi, dans un grand jardin, des pigeons gris dans leur manteau vert, des oiseaux noirs dont la queue était si longue qu'elle formait un serpent sur le sable. Un singe, assis dans les salades, secouait sa cuvette avant de s'en faire un chapeau. Je

me souviens qu'en marchant, ce jour-là, dans un champ de fleurs, nous nous récriâmes sur leur parfum. C'était celui d'une femme qui nous précédait. Puis un rond de chaises jaunes et rouges fit compagnie sur le gazon. Des mouettes étaient assises, sur des barrières, de part et d'autre de la route. J'observai que Louis avait le cou flasque et le sourire gras. Enfin les époux nous quittèrent.

Louis avait été mon compagnon d'étude et mon frère d'armes, moins par goût que par hasard, comme deux moineaux sur un épi. Louis avait la lumière courte des gens qui n'ont rien appris que de seconde main. Il s'imaginait que toute coutume établie était un cul-de-sac, toute science une merveille, et que l'âge d'or consisterait dans l'utile, dans le solide, dans les commodités les plus vulgaires. L'uniformité le jetait dans le ravissement. Il avait des ardeurs d'instituteur pour la réforme des nations. Il eût mis sur sa fenêtre, à la place des roses, des navets et des choux. A peine s'était-il engoué d'une nouveauté qu'il l'éternuait partout. Il se prenait pour l'aigle de Jupiter. S'il visitait, par exemple, la Belgique, il avait son Baudelaire à la main, afin de trouver dans les gens et dans les rues l'opinion qu'il en avait avant de les regarder. Dans les entretiens, il abusait de la facilité qui nous est donnée de comprendre sans écouter. Cette heureuse surdité ne laisse pas d'agacer un peu. Nicole s'en plaignait. Je lui disais : « La parole est si vaine qu'il faut parler sans être compris, dès qu'on n'est pas compris avant d'avoir parlé. » Pour montrer qu'il ne manquait pas d'imagination, Louis achetait quelquefois des fleurs, bien qu'il eût pour elles beaucoup d'éloignement. Mais quoi ! Nicole méprisait son mari à proportion qu'il la cajolait. Ulysse n'obtint de Polyphème que d'être mangé le dernier. On avait encore besoin de Louis comme le singe a besoin du chat pour tirer les marrons du feu. Car Nicole était si ardente à vivre

qu'elle y mettait les quatre doigts et le pouce. Il lui fallait, du moins alors, un magicien. Lorsqu'une destinée commence par des miracles, est-ce notre faute si la tête nous tourne ? Et quelle princesse fut plus gâtée ? Des ponts faits de trois planches et de deux petits bouleaux à hauteur d'appui menaient Nicolette, comme on l'appelait alors, de chevreaux en canards, et de poules en poulains, à des jardins de tulipes, à des meules cachées sous le chapeau de leur pagode, à des chambres étincelantes. Écolière, elle avait eu la veine aisée et la mémoire imperturbable qui changent le travail en jeu, l'obstacle en triomphe, la paresse même en bonne grâce. C'est ainsi que Nicole était devenue la dupe d'une fête perpétuelle que le mariage avait troublée. Le premier visage de l'adversité a de quoi effrayer une amie des fées. Elle se le dissimula d'abord à elle-même, afin de ne pas rompre le charme. Quel joueur n'est persuadé qu'à une enfilade de coups heureux succède une hydre d'infortunes ? Nicole tenait à Louis par la dernière odeur d'un paradis qu'elle allait perdre. Il y a des mouchoirs qu'on n'ose déplier comme si le parfum qui s'en échappe était une âme.

Étonnez-vous, après cela, de la douceur des agonies. On s'enfonce lentement dans le foie gras et dans la crème fouettée. La foutromanie laisse assez de goût pour faire la bête et assez de dégoût pour sentir qu'on est une bête. C'est un esclavage que l'on recherche et que l'on hait. Ce sont des chaînes qu'on ne peut ni porter ni briser. Comme la société est indulgente à tous les mystères qui n'en sont pas, elle redouble de crampons et de mortaises pour rassurer un couple qui se dénoue. Le miroir est encore assez beau pour que, passant devant lui, chacun des époux répare quelque désordre dans une jupe ou dans une cravate. Ce temps-ci est fou d'une folie qui rejaillit mal sur le langage. Il y a des siècles où l'on aime les forêts sans en parler, il en est d'autres où on les

chante sans les goûter. A présent, nous mettons du roman dans notre conduite pendant que nous affectons, dans nos propos, d'être durs, secs, pincés, impénétrables. Nous avons attrapé l'extravagance silencieuse des Anglais. L'éloquence, enfin, n'est plus à la mode. Les hommes brûlent mais les mots gèlent. Or certaines âmes s'assoupissent pourvu qu'on ne crie pas autour d'elles. Nicole devenait peu à peu étrangère à Louis par une extrême familiarité. Le même frottement qui ôte à l'esprit et à la beauté leurs puissances de délice fait pardonner la sottise et la laideur. Les années usent d'un pouce égal ce qui nous choque et ce qui nous attire. Tel qui aurait juré de ne pas survivre à sa déconvenue s'endort, sans en mourir, dans une fatigue où tout s'efface. Nicole et Louis s'accoutumaient, prenant les bénéfices avec les charges, se dédommageant furtivement sur le bien qui est à côté du mal, à gober la cerise et à laisser le noyau. Lorsque Jean d'Aiglet, entre deux affaires ou entre deux chasses, se débottait dans le château, on se damnait gaiement, comme autrefois, et le bruit des voix, des verres, chiens, donnait à deux cœurs glacés l'illusion du mouvement. Hélas ! la richesse est d'une aide si flasque et Nicole était si fringante qu'elle se prescrivit à elle-même des travaux dont l'apparence était voluptueuse. La cuisine et la musique, la dentelle et la composition d'un roman garnissaient les heures. Nicole s'aperçut qu'une ouvrière ne s'égaye pas plus dans une fabrique de lavande que les abeilles ne s'amusent dans les prés, à sucer les fleurs. Est-il une femme qui n'ait besoin, pour aimer le monde, d'être unie à une personne ?

Ce fut alors que Nicole rencontra dans un bal Henri de Seille. Il était si beau, quand il ne pensait à rien, que toutes les filles pensaient à lui. Les grands cœurs et les grands esprits nous effrayent par le privilège qu'ils ont de se chauffer à un autre feu que le nôtre. Seille était médiocre dans un corps qui ne l'était pas. Il y avait en

lui de quoi fasciner sans humilier, de quoi prendre sans surprendre, de quoi briller comme brillent les cordons, la monnaie, les couverts, les miroirs, les lustres, les cavaliers et leurs cavales, les militaires et leurs képis. C'était l'un de ces livres aux armes de France qui finissent par loger des cigares. Peut-être que je déchire le personnage. Je voudrais, par un effort de justice, épargner à Seille mes ongles et mes dents. Je n'ai pas aimé Nicole, mais nos jugements sont plus jaloux que nous-mêmes. On assure que les femmes ont l'orgueil si faible qu'elles disputeraient une guenuche aux attentions d'un fat. Avouons aussi notre indigence. Les coqs ne se mirent pas moins dans leurs plumes et je suis rarement tombé d'accord qu'un très bel homme, et qui n'était pas mon rival, méritait d'être admiré. Quoi qu'il en soit, je n'acceptai pas de bonne grâce la fureur soudaine et durable qui jeta Nicole dans les bras de Seille. Il n'y eut ni défense ni décence. Ils s'ensevelirent tout d'un coup l'un dans l'autre jusqu'à mépriser le mépris. Breughel a peint, non loin d'un laboureur occupé au sillon, la jambe, à peine visible et qui n'émeut personne, du jeune Icare qui se noie. L'indifférence de Louis m'étonna. On eût dit que son malheur était simplifié par l'excès même du malheur. Au surplus, chaque blessé a une manière qui lui est propre d'être frappé d'une plaie universelle. Il ne suffirait pas que le sort fût égal, il faudrait que ses traits fussent également sentis. Or ce qui est pour l'un une bourrade est pour l'autre un vautour dans le foie. Comme mon défaut et mon délice est de me venger de la vie par les réflexions que je fais sur elle, j'ai souvent rêvé sur l'incartade de Nicole. J'ai tâché, dans la compagnie de Jean d'Aiglet, de mettre des mots à la place des choses. Nous convenions que Nicole avait de l'esprit.

« Mais, ajoutait-il aussitôt, cherche-t-on ce que l'on a ? L'intelligence a la mésalliance facile et l'on a vu

moins de riches se plaire avec des pauvres que des grands génies se déplaire dans le lit d'une servante. »

A la bonne heure, disais-je, mais il s'agit là de têtes sublimes qui, n'étant jamais de niveau avec les meilleures, et ne trouvant partout que de la piquette après leur eau-de-vie, se contentent du néant parce que rien ne peut les contenter. C'est Rousseau et Thérèse, c'est Gœthe et Christiane. Nicole et Henri sont d'un autre acabit.

« Henri, vous le savez, a eu pour mère une Polonaise. Il en a gardé un sourire plus fin que lui-même, des silences qui ressemblent à des œufs dans un nid, des airs étranges qui ont l'air de tomber des nues. Je crois que les femmes vénéreraient, au pied d'un arbre de leur jardin, la statue d'Henri.

— Ce sont des sottes.

— Le moyen d'appeler sottise ce qui leur donne des ailes ! Les enfants, à force de considérer la lune, s'imaginent qu'elle a un nez et deux yeux. On peut vivre d'un fantôme, et, si l'on en vit, est-il un fantôme ? Pour ma part, j'ai été fou, j'ai été sage, et je me suis aperçu que le refus d'être aveugle ne menait pas loin. Nous n'osons pas dire que les chimères sont tellement savoureuses que leur fausseté même, loin de nous être insupportable, nous laisse encore des regrets. »

Ce fut Jean d'Aiglet qui eut raison. J'appris que Nicole, belle et triomphante, était dans sa robe de paradis. Les orages vinrent ensuite et les manquements de parole et les oiseaux de passage. Mais la girouette a beau tourner, l'église reste. Il y a dans les passions les plus malheureuses un feu qui les gouverne et une douleur qui les justifie. Un chrétien ne souffre pas comme un athée. Nicole adorait ce qui la détruisait. Ni la servante qu'elle trouva toute chaude dans le lit d'Henri, ni le martyre de ne posséder jamais ce qui nous possède ne détournèrent Nicole de ses croix. Elle avait besoin du fer et de la flamme. Ce qu'elle vomissait, c'était se

nourriture. Elle n'employait son esprit qu'à se tromper mieux. L'incrédulité n'était rien à la soumission. Elle ne haïssait que pour se faire pardonner sa haine. Elle se persuada qu'il lui suffirait d'épouser un traître pour le fixer. Elle prétendait que les faux bonds de l'infidèle n'étaient qu'une suite de l'incertitude où l'adultère l'avait plongé. Le rare est que j'entendis Nicole soutenir pendant une heure cette absurdité et qu'elle en tirait des discours dont les dehors étaient solides. Voilà les fruits sophistiqués de l'intelligence.

Le divorce était prêt comme un chandelier lorsque Louis fut renversé à Paris, dans la rue de Buci, par une voiture. Il se releva miraculeusement, mais on s'aperçut enfin que l'épine du dos avait été aplatie. Le malade ne quitta plus son grabat. On l'y voyait, un poids à la tête, comme la statue même du courage. Cet homme que tout le monde avait cru médiocre ne se plaignit jamais. Un froid pareil à celui qui, des pieds au cœur, gagna Socrate, glaçait Louis, mais ce fut une ciguë qui, à monter, mit tout un an et ce fut la faim qui accomplit le supplice.

Nicole eut beau continuer de vivre à jupe levée avec Henri, elle dut attendre, avec l'impatience qu'on devine, que Louis eût achevé de mourir. Quelque honte qu'on ait bue, il est difficile de se séparer d'avec un mari qui rend les abois. J'étais là quand le lien de Nicole fut enfin coupé. Elle se jeta dans les bras de Seille ; elle avait les seins épanouis ; elle s'écria : « Mon petit chat, je suis libre. » Le lendemain, ce fut lui qui l'était. Il s'évanouit comme une fumée. On n'en eut, depuis, ni vent ni voix.

Nicole est devenue folle, mais d'une extravagance qui lui est douce. Elle attend Henri depuis douze ans. Elle est si recueillie en son expérience que les rhumes et les rides l'ont épargnée. Jean d'Aiglet, qui la nourrit et qui la loge, prétend qu'il faut beaucoup de malheurs pour faire un bonheur.

ROGER JUDRIN

LA MAISON DU TEMPS

LES CHAMBRES

Il faut restituer cette maison mortelle
la matière d'enfance emmêlée de ciment,
effrayée sous l'ardoise où des chiens de grand vent
attendaient leur été dans une ombre de pierre.
Un mot peut retrouver dans le lit des années
le cuivre somnolent des chambres mansardées,
le froid sous les pieds nus, les périls de l'écharde,
la joue qui se perdait dans le crin végétal
lorsque le vieux navire en ses songes de toile
emportait le sommeil et le vent dans ses poutres.
Un seul mot qui balance aux fenêtres d'images
sur les grands lits confus sa brillante toison
où la force du père à la tête touffue
enflammait le bois vert au feu du jour lion.

LES MATIÈRES

Le temps vous a donné sa plus jeune pensée,
matières ingénues du cœur où je suis né,
où je mêle à vos murs par tant de cheminées
ces grands instincts de feu, ce songe de fumée
ma vie et son bois vert, somnambule des toits.

Je fus le naufragé du temps dans les greniers
où le vent poursuivait la querelle des rois.
Je vivais dans vos bras sans comprendre, matières
vos silences des yeux, vos présences de pierre
ni les voûtes que font vos légères poussées.
J'aurais laissé sans voix cette immense pénombre
si l'âge renversant mes tremblantes lumières
ne m'avait pas forcé dans l'humide passage
à retrouver le son des marches familières.

LES PENSÉES

Je n'aurai rien compris que les pensées réelles
qu'on plantait au printemps sous le mur des remises
la beauté de couleur profonde, les pensées
qui regardaient le temps de la terre sans feuilles
et voyaient d'un regard obstiné l'essentiel
nues, minimes, sans rien, sans rien d'autre que
[l'œil.

LA GLYCINE

Sur le mur de crépi robuste, mur ancien
la glycine étendait sa puissance fragile.
Plus tard cette beauté de plante, larmes bleues
et beau rire oublieux, délié, rire en larmes
m'a fait penser à cette image plus parfaite
et la plus menacée de la terre, à la langue
en grand secret du cœur aimée déjà, choisie
d'un cœur d'enfant qui ne voulait pas de raison.

LA CALÈCHE

Le grand amour c'était la calèche, la mère
ensommeillée qui sait d'un sommeil plus ancien,
on l'écoutait dans le silence des jointures
passer sur les vernis éteints son ongle sec.
La calèche gardée encor pour si jamais
mais si on s'étendait sous elle, une autre image
apparaissait, très loin, dans l'ombre qui voulait
que dans sa majesté d'enfance le temps dorme
et la science longtemps sous la couronne de pous-
[sière.

Elle avait été noire et brillante, ses glaces
nous fascinaient surtout par leur obscurité.
On devinait, sur les coussins, une beauté
confuse, fort sauvage, d'ombre sous la voilette
et qui cachait ses gants subtils avec des griffes.
Près d'elle était assis, masqué, le personnage.
Au tumulte du cœur il empêchait d'entendre
la belle avec ses lèvres barbouillées, myrtilles,
bouche bleue des forêts qui ne disait qu'un mot
toujours très violent et désirable, un seul
qu'il me fallait connaître absolument, élire
comme elle à l'infini et redire de l'être
entier, pour devenir beau sol chargé de plantes
et sur terre vrai ciel, amour, paternité
des saisons s'écoulant de leur humain langage.
La beauté ne disait qu'un mot, je l'ai perdu.
Je le cherche toujours, amoureux j'ai suivi
le lent chemin des mots, la phrase où je me trouve

égaré, mais je sais que si l'enfant me guide,
banni je rentrerai dans la maison du temps.

Tous les chemins que j'ai suivis, tous les détours
commencent dans l'odeur absolue des coussins.
Là le cœur engourdi conservait l'herbe forte
de l'enfance inondée où dans l'âge indécis
quelqu'un de bien aimé souvent devait m'attendre
devait veiller sur la poussière des échelles
et s'endormir dans la calèche des années.

LES CHEVAUX MORTS

Le cuir fauve et le cuivre étant objets d'amour
les harnais des chevaux défunts pendaient toujours
glorieusement polis et Victor le cocher
faisait là dans un trou plein d'ombre sa litière.
Il nous donnait des grains en cachette à manger
et soupirait en traversant les écuries
devant la croupe des juments, devant les stalles
des chevaux morts. Il songeait au passé, l'avoine
en ce temps-là, montait plus haut que la ceinture
et les femmes sentaient le foin qui sentait bon.

Parfois les jours de fête après un coup de vin
il s'en allait riant dormir sous la calèche
et nous le regardions rêver, visage rouge
tout piqué de poils blancs, ventre énorme, effrayant
et dont l'homme sortait, par la ceinture ouverte.
Il ruait en dormant et remuait sa paille,
il ressemblait alors à l'étalon blessé
dont la crinière éteinte établissait le drame

ensanglanté de beauté mâle après la chute.
Tandis que la beauté mortelle, la jument
attendait dans la cour, la robe frémissante
et retournait dans l'herbe où le désir des mouches
assombrissait ses yeux et lui tirait des larmes.

Le vieux cocher luttait encor lorsqu'il rêvait
on entendait un vent glacé au plus profond
gémir dans sa membrure et désirer sa mort.
Lui du fond du sommeil riait comme une vague
et forçant son cheval de flèche à pleins poumons
du fouet superbement il lançait au galop
— au risque il l'avait dit de les rendre fourbus —
ses attelages morts sur la montée du temps.

Sur leurs genoux étroits les poulains grandissaient.
C'était la fin d'un temps devenu très ancien
trop vite, un temps naïf sur des pavés pointus.

HENRY BAUCHAU

JOHN PERKINS

(Fin.)

Dorothy souriait gentiment ; l'image était douce, sans étonnement, les yeux étaient gris clair, avec un maquillage que John remarqua à ce moment-là seulement, et qui faisait un contraste bien étrange avec cette chambre malpropre, abîmée, où l'odeur du chien se mêlait à celle de la poussière et des débris traînant sous les meubles. Ce coussin d'oreiller n'était pas propre, mais comment le dire sans avoir l'air de vouloir le garder parce que c'était le sien? D'ailleurs, où en prendre un autre? Ouverts à coups de pied, poussés sous les meubles... Il y en avait un dans la chambre de Jim, deux même — pour lui tenir la tête soulevée, deux l'un sur l'autre...

John époussetait machinalement le coussin ; Paddy venait de sortir de la chambre, elle tirait un coca-cola de la caisse qui se trouvait dans le couloir ; le léger bruit de la capsule de métal qui sautait tira John de sa distraction. Dorothy Lawney s'était approchée du chien et lui grattait le sommet de la tête, du bout de ses doigts aux ongles peints.

« John, dit Paddy, je vais être obligée de m'en aller, veux-tu aider Dorothy à s'organiser en bas? »

Dorothy se récria tout en continuant à gratter le chien :

« Montrez-moi seulement le chemin... Et peut-être pour mes valises... »

John avait pris la couverture et l'oreiller sous son bras, et il précéda les deux femmes dans l'escalier. Les valises de Dorothy enlevées de la voiture de Paddy, celle-ci se mit en route aussitôt ; au tournant d'où l'on voit la maison, elle fit un signe de la main, auquel seule Dorothy répondit, car John avait alors les bras chargés des deux grandes valises de Dorothy.

« Quelle chance j'ai eue, avec mon accident, dit-elle. Rencontrer des gens comme Paddy et vous ! Des amis de mon frère ! Et votre maison, quelle tranquillité ! »

Elle avait tiré une paire de draps de ses valises, mais c'était John qui faisait le lit, dans un angle de la grande pièce. Il y avait eu un instant d'incertitude : elle tenait dans ses deux mains les deux draps pliés l'un sur l'autre, et elle regardait tantôt John, tantôt le lit ; John lui avait pris les draps des mains et elle n'avait pas protesté. John ne savait pas très bien faire un lit ; il l'avait su autrefois, pendant la guerre, et dans la maison encore, avant la mort de Jim, mais c'est un tour de main qui s'oublie. Dorothy lui parlait de la cuisine-cabinet de toilette où elle s'était retirée, par discrétion évidemment devant sa maladresse, car d'abord elle l'avait regardé faire. Il l'entendait ranger des objets qui tintaient sur les plaques de verre de l'étagère, au-dessus du lavabo.

« Comme c'est gentiment aménagé, disait-elle. Et Paddy m'a dit que c'était vous qui aviez tout fait.

— Il manque beaucoup de choses, dit John, qui bordait la couverture au bout du lit. Le téléphone, surtout... »

Il en finissait rapidement avec ce lit ; ayant bordé sur chaque côté la couverture et tendu par-dessus le grand couvre-lit rouge, il poussa violemment le lit dans l'angle de la pièce. Il ne restait plus que ce téléphone à installer ; il allait s'y mettre ce soir même. Après cela,

il ne voyait plus rien à faire dans l'immédiat pour cette fille, mais pourtant il était bien sûr que ce n'était pas fini.

« Vous êtes gentil, ce que vous êtes gentil ! »

Elle était rentrée dans la grande pièce, maintenant que le lit était fait.

« Le téléphone, dit-il — et puis... »

Il voyait le tronc des arbres par la fenêtre, dans l'herbe épaisse qui frôle les vitres si le vent souffle.

« Les rideaux, dit-il... C'est plus urgent que le téléphone... »

Les rideaux du living-room, tirés dans le coin des fenêtres, n'étaient d'aucune utilité là-haut. Il suffisait de les détacher, avec leur tringle, et de les ajuster tels quels dans les pitons que lui-même avait autrefois plantés au coin des fenêtres dans le logement du sous-sol. Le chien avait quitté la chambre à coucher et repris sa place sur le divan, dans le living-room. Les allées et venues dans la maison lui donnaient de l'inquiétude, et lorsque John vint décrocher les rideaux, le chien quitta le divan et s'approcha de lui. Quand John descendit, le chien le suivit et il pénétra derrière lui dans le sous-sol. Il vint aussitôt flairer Dorothy, qui de nouveau lui gratta le haut de la tête, comme dans la chambre.

« Attention, dit John, si vous laissez cet animal venir une ou deux fois chez vous, il y reviendra toujours.

— Mais cela ne fait rien ; il a l'air d'une douce bête, quel est son nom?

— Toasty, dit John. Il appartenait à un ami qui nous l'a laissé, il y a cinq ans.

— Un ami de mon frère... », dit Dorothy, avec une certaine hésitation ; elle attendait peut-être un mot de John pour achever une question, mais John, qui fixait les rideaux, resta silencieux. Le chien s'était allongé sur le tapis.

Les rideaux étaient restés si longtemps serrés à petits

plis aux fenêtres du living-room qu'ils revenaient d'eux-mêmes le long de la tringle, laissant entre eux un intervalle que John s'efforça de réduire en manœuvrant cinq ou six fois de suite les rideaux. Après quoi il resta encore un petit intervalle, mais qui disparaîtrait à l'usage.

Quand John se retourna, Dorothy Lawney nouait la cordelière d'une robe de chambre bleu sombre, et elle était pieds nus dans des pantoufles de la même couleur que la robe de chambre. Le maquillage de son visage semblait plus net, plus profond, et son air était sérieux, presque recueilli.

« Vous vous êtes donné tellement de mal, John ! dit-elle. Laissez donc le téléphone pour le moment. Si je peux de temps en temps me servir de celui qui est là-haut, c'est bien suffisant.

— Il est absolument à votre disposition, dit John. L'ennui, c'est le détour qu'il vous faut faire pour y aller, par le jardin et la porte d'entrée... Demain je vous poserai un appareil ici.

— Demain, après-demain, je ne suis pas pressée ! Et demain matin je prends mon travail...

— Je peux vous mener à votre magasin, dit John, ce n'est même pas un détour pour moi ; et je pars à huit heures et quart...

— Vraiment, je ne sais comment vous remercier... Mais une amie viendra me prendre, elle travaille au même endroit.

— En tout cas, ma Ford est à votre disposition, dit encore John. Elle n'est pas brillante d'extérieur... »

Dorothy Lawney s'était assise sur son lit, et sans doute les mots lui manquaient pour remercier John Perkins ; elle lui souriait seulement, les yeux fixes, avec une sorte de ravissement désarmé auquel le petit pansement blanc collé sur le front ajoutait une indicible bizarrerie. Il ne pouvait plus lui-même que sourire et se

retirer ; comme il refermait la porte, il entendit crier le lit. Dorothy venait probablement de s'allonger pour se reposer un peu.

John remit donc au lendemain l'installation du téléphone, et ce fut une grande erreur de sa part, car il resta sans savoir que faire après avoir quitté le logement de Dorothy. Attendre dans le living-room, avec le chien qui l'avait suivi et qui avait l'air d'imiter attentivement son inquiétude — non, il n'aurait pu rester là que s'il s'était assoupi, et il était incapable même de demeurer allongé cinq minutes ; il lui semblait que Dorothy Lawney devait d'un instant à l'autre venir lui demander quelque chose... Et si seulement elle était venue lui donner une besogne, quelque chose à faire qui dure longtemps ! Il n'était plus gentil, dès qu'il cessait d'avoir un travail à exécuter, et il avait besoin d'une tâche manuelle, sinon la haine et l'anxiété remontaient. Parce qu'il n'avait plus rien à faire, il songeait à cette femme, il commençait à la voir, il se souvenait de ses jambes aperçues un instant dans l'ouverture de la robe de chambre. Cette jeune fille était leur invitée, à présent ; John, depuis qu'il avait travaillé pour elle, ne songeait pas plus que Paddy à lui demander de payer un loyer ; elle était entrée, conduite par Paddy, dans cette maison où la vie était quelquefois folle, torturée, mais jamais vile. Lui, n'aurait jamais offert le logement à personne, mais c'était fait, la générosité de Paddy avait ouvert la porte, et il serait généreux comme elle, il se tiendrait bien : on ne salit pas une jeune invitée. Être très convenable, unir la gentillesse à la courtoisie, rien de plus facile à John dès qu'il avait quelque chose à faire, et rien de plus difficile si l'ouvrage venait à lui manquer, comme cela se produisit durant un moment, quand il eut renoncé à poser ce téléphone allemand. Il s'était assis dans un fauteuil du living-room, le chien s'approcha de lui et posa sa tête sur un de ses genoux ;

John le renvoya d'un coup de pied dans le ventre qui fit gémir l'animal. John était malheureux comme s'il avait été chassé de son atelier ; il y pensait comme à un endroit quitté depuis longtemps, et, lorsqu'il fit l'effort de sortir du living-room, il s'arrêtait tous les trois pas, attentif à tous les bruits de la maison ; il n'entendait que le vent dans les grands arbres, et le frôlement des bêtes derrière la porte de la cuisine ; puis une musique lui parvint du sous-sol, sonore d'abord, mais bientôt plus douce, encore plus douce, assez forte cependant pour que John pût descendre l'escalier, ouvrir la porte de son atelier et la refermer derrière lui sans craindre d'avoir été entendu. Il ne se rappelait pas avoir vu de poste de radio parmi ce que Dorothy avait tiré de ses valises ; il l'imaginait pas plus grand qu'une camera de poche, il avait étudié un petit projet dans ce genre-là... Excellent en tout cas, celui qu'elle avait. John écouta un long moment la musique, sans bouger de la couchette où il s'était allongé après avoir allumé la lampe qui éclairait la vue de Dijon. Si elle ne mettait jamais la musique plus fort, ce ne serait vraiment pas gênant ; ce serait même agréable, un accompagnement pour le travail, comme à l'Outillage électronique où le niveau de la musique était calculé juste pour égayer l'esprit sans le distraire. Ces petits appareils à transistors... Il pourrait en monter un, seul l'outillage lui fait défaut, et encore ! Il y a sûrement beaucoup de choses dans l'atelier qu'il ne se souvient plus d'y avoir amenées. Tout ce bazar rapporté d'Allemagne, qu'il n'a jamais trié... Il doit y avoir deux ou trois cameras... John avait laissé dans la cuisine l'appareil en train de développer la photo du chat ; il s'en souvint à ce moment, mais ne remonta pas le chercher. Il n'avait pas parlé de son augmentation de traitement à Paddy ; cela aussi, il s'en souvint et cela lui était égal. Elle verra bien, si elle regarde le relevé de la banque à la fin du mois. Elle verra si la photo est bonne

dans le Rollex, quand elle y pensera. Elle verra probablement un jour la ville de Dijon sur le mur : mais comment saura-t-elle que c'est Dijon? Elle ne connaît pas, elle ne connaîtra jamais cette ville. Reconnaîtrait-elle John dans le soldat au premier plan? Elle croirait aussi bien que c'est Jim... Elle a son image dans les yeux, et comme il y a une photo de lui en uniforme quelque part... John ne se rappelait pas où il avait vu cette photo pour la dernière fois... Pas dans l'album que Paddy a rangé il ne sait où, depuis longtemps... Il y a vraiment très longtemps qu'il n'a vu cette photo, elle doit se trouver avec d'autres qu'il ne regarde plus mais qu'il ne voudrait pas avoir perdues. Celles-là, il les a toujours dans une poche de son portefeuille qui ne contient rien d'autre. Il tira son portefeuille. Oui, la photo de Jim était avec celle de son père et de sa mère et d'Annette Boulard dans cette pochette au fond du portefeuille dont il avait oublié l'existence. John examina le visage du soldat Jim ; il n'y avait vraiment aucune ressemblance entre lui et le soldat sur la fresque, non plus qu'entre Annette de la photo et la femme qu'il avait peinte. Ce n'était pas lui non plus, ce soldat. Ce n'était personne. Et la ville? Même la photo sur la carte postale, s'il n'avait pas su qu'elle était celle de Dijon, aurait-il reconnu la ville? Il ne l'avait jamais vue comme cela, de loin, avec la plaine par derrière. C'étaient peut-être les nuages qu'il reconnaissait le mieux — aurait-il donc tellement regardé le ciel, là-bas?

Il fut sur le point de tout détruire, de laver le mur, pour tout reprendre. Mais le souci d'achever au moins ce qu'il avait commencé fut plus fort. Ce qui restait à faire était d'ailleurs facile, une distraction, un vrai repos pour lui. Il avait mis la gare de Dijon au premier plan sur la fresque ; même s'il recommençait celle-ci, la gare resterait ; la gare, détruite avant l'arrivée des Américains, avait été reconstruite après que John eut quitté la

France, et sur cette carte postale, c'était l'ancienne gare qui figurait, qu'il n'avait jamais vue. Le train s'arrêterait le long de la verrière et repartirait après cinq minutes, automatiquement, pour faire le tour de l'atelier sur les rails longeant les parois. Tout cela posait une série de petits problèmes que John avait théoriquement résolus. Le train sur la carte postale lui offrait un modèle de wagons français ; il se proposait d'en fabriquer deux, et une locomotive électrique. Cela, après la pose du téléphone chez Dorothy Lawney, pourrait bien l'occuper une quinzaine. Le travail à l'Outillage électronique, où il faisait assez souvent des heures supplémentaires afin de ne pas lâcher un projet avant la mise au net, lui prenant la plus grande partie de la journée, John se trouvait en somme bien protégé contre ces gouffres d'oisiveté qu'avaient été ses soirées d'attente, avant la fresque. Il y avait quelque chose de changé dans la maison, depuis l'arrivée de Dorothy Lawney, mais n'est-ce pas pour le mieux ? Quand John, très tard, monta se coucher les jours qui suivirent, il trouva Dorothy Lawney assise sur le lit où Paddy était couchée ; elles parlaient, Dorothy tenait la guitare, et Paddy lui donnait une leçon. John fit mine d'être entré simplement pour prendre une veste, et il s'en alla errer un moment autour de la maison. Dès la première nuit, cependant, quand John rentra dans la chambre où Paddy était à présent seule, il hurla et cassa une étagère, et trois jours plus tard il brisa la guitare, d'un coup, contre le montant du lit. Chaque fois la colère fut très brève, beaucoup plus courte qu'autrefois, deux minutes à peine — mais extrêmement violente. Ensuite, dans le silence, la douce musique en sourdine du transistor de Dorothy Lawney redevenait perceptible. Elle mettait le poste sur la station de musique de Boston et ne le fermait qu'au moment de s'endormir, ou de se rendormir, car souvent elle avait déjà dormi une heure ou deux avant que le bruit ne la réveille. Elle

avait vérifié : l'endroit où se trouvait le lit de Paddy était juste au-dessus du sien, elle pouvait, en écoutant bien, deviner les mouvements de Paddy et de John sur leur couche. Elle avait appris à reconnaître, en quelques nuits, l'instant où John se laissait tomber contre le lit, elle suivait, les yeux fermés, les mouvements de Paddy. Elle entendait celle-ci marcher dans la chambre, s'éloigner vers le couloir ; elle distinguait le tintement de la dernière bouteille de coca-cola vide, replacée par Paddy dans le casier métallique à la cuisine ; puis le petit déclic des communicateurs dans la maison. Alors Dorothy fermait sa musique, et elle s'endormait, si joyeuse qu'il lui arrivait de pouffer de rire dans son oreiller. S'ils ne s'étaient pas endormis comme des brutes, là-haut, ils auraient pu l'entendre rire — mais elle savait qu'après la crise John et Paddy dormaient tous deux si profondément qu'ils gisaient comme inertes sur leur lit. Elle les avait vus, la deuxième nuit après son arrivée. A vrai dire, ce n'était pas entièrement la curiosité qui l'avait fait sortir de sa chambre, et remonter dans la maison. Elle avait oublié dans le couloir un foulard jeté à côté du téléphone dont elle s'était servi en quittant Paddy (John n'avait pas encore achevé l'installation du téléphone chez elle). Il venait, des lampes de la rue, assez de clarté par les fenêtres du living-room dépourvues de rideaux pour que Dorothy Lawney n'eût pas à allumer dans l'escalier et le couloir. Tout de même, elle marchait avec précaution, craignant de heurter quelque chose. Elle trouva sans peine son foulard, et elle serait probablement redescendue tout de suite chez elle, si elle n'avait pas aperçu la faible lumière, par la fente de cette porte toujours entrouverte, dans la chambre vide. Le lendemain même de son arrivée, elle était entrée dans cette chambre quand elle se trouvait seule dans la maison (elle n'était pas allée à son travail, réflexion faite, à cause de l'éraflure au front), elle avait tout examiné,

sans rien toucher, même la guitare, et, comme elle savait par son frère que Jim était mort chez les Perkins, il n'y avait rien dans cette chambre qui l'étonnât vraiment. Elle n'y était pas restée longtemps ; la petite lampe sur la console auprès du lit, qui n'était pas allumée, ne l'avait pas plus intéressée que celle qui pendait du plafond. Cette lampe, seule à présent à veiller dans l'obscurité, prenait de l'importance, et la couleur bleu sombre de son abat-jour arrêta l'imagination de Dorothy ; c'était triste et funèbre, et en même temps gai. Elle se rappela les guirlandes des lumières de Noël suspendues sur les façades des belles propriétés du New Hampshire, dans les nuits noires. Des étoiles bleu sombre, vertes, rouges, et la maison toute noire comme une maison mortuaire, sans aucune clarté filtrant par les fenêtres ; et cependant on est gai, à l'intérieur.

Elle distinguait la guitare en travers du lit défait. Elle n'aimait pas la guitare ; Paddy tenait à ce qu'elle apprît à en jouer, et elle essayerait, elle ferait ce que Paddy lui dirait. Il ne fallait pas contrarier ces gens, surtout lui. Dès le premier soir, elle avait réfléchi à la conduite à tenir. Le passage dans leur chambre, pour prendre les couvertures et l'oreiller, l'avait déjà bien renseignée, et elle pensait qu'elle s'était comportée de la bonne manière : faire comme si elle ne remarquait rien, comme si tout était normal dans cette maison. Comme s'il était naturel que six chats soient enfermés dans une petite cuisine... Comme si dans tous les ménages il y avait des cris et des meubles renversés à un moment où l'autre de la nuit. Et si c'était normal, en effet ? Qui sait ce qui se passe vraiment chez les gens que l'on croit connaître ? Dorothy Lawney ne poussait jamais très loin ses réflexions sur la moralité publique et privée, mais il lui arrivait d'avoir besoin de se rassurer un peu. Ici, de plus en plus, elle était rassurée, elle n'avait jamais vu un ménage aussi fou, aussi bon, aussi aveugle. Même

le chien est rassurant. Il vient de quitter le divan pouilleux et s'est approché d'elle sans bruit, dans l'ombre du couloir. Il fourre sa grosse tête dans l'ouverture de la robe de chambre ; Dorothy le repousse doucement vers le living-room, et la bête va se recoucher comme un somnambule docile. Dorothy va vers la chambre, d'un pas plus rassuré. Ils gisent à découvert sur le lit, John tout enserré dans le pyjama dont Paddy l'a revêtu, mais Paddy en s'endormant a dû s'agiter un peu, car la longue chemise que Dorothy trouve si laide lui est remontée jusqu'aux hanches, et Dorothy pour la première fois peut observer l'extraordinaire maigreur de Paddy. Elle avait remarqué cela dès le premier jour, sans songer que ce pût être à ce point. Elle ne devrait plus mettre le short, mais de longs pantalons, la silhouette pourrait être encore assez jolie... Mais Dorothy n'envisage même pas de lui suggérer ce changement. Elle n'a pas posé de question quand la guitare a disparu, dont les morceaux sont encore dans la poubelle. C'est presque trop beau ; si un jour ils allaient dire : « Vous voyez bien que vous ne pouvez pas rester ici, ce n'est pas une maison où l'on peut vivre... » Ils ne s'en rendent pas compte, une remarque maladroite provoquerait le choc — il faut toujours se taire, aller bien doucement. Mais comme ils dorment ! En ce moment du moins, pas de danger qu'ils se réveillent.

Les vêtements de John étaient jetés par terre, tout près de la porte de la chambre. Une manche du blouson de travail s'étendait en travers du seuil. Dorothy attira sans bruit le blouson jusqu'à elle. Elle avait tout de suite remarqué le soin que John prenait de fermer la pièce du sous-sol où il s'isolait chaque soir ; cette pièce aurait permis à Dorothy de gagner son logement sans sortir de la maison, grâce à la porte qui donnait dans le recoin de la cuisine et qu'elle avait tenté d'ouvrir ; elle avait vite reconnu que la porte était condamnée,

bloquée ou clouée, car aucune lumière ne filtrait sur les bords, alors qu'elle savait l'atelier éclairé. Le trousseau de clés de John était bien, comme elle le pensait, dans la poche du blouson de travail, et il ne lui fallut pas longtemps pour trouver la bonne clé.

Le communicateur qu'elle toucha après avoir tâtonné un moment alluma la lampe qui éclairait la vue de Dijon. Dorothy Lawney fut si surprise qu'elle ne prêta attention à rien d'autre dans l'atelier ; d'ailleurs les outils ne l'avaient jamais intéressée, elle ne distinguait pas une lime d'un marteau. Mais cette peinture, vrai, qu'est-ce qui le poussait à faire cela, le pauvre fou de là-haut ? Dorothy regarda longtemps la fresque, s'éloignant, se rapprochant, s'asseyant même sur la couchette (tellement malpropre, cette couchette, comme tout dans la maison). Le travail de John Perkins avait probablement des qualités qu'elle était incapable d'apprécier ; elle voyait les défauts, elle trouvait ce tableau ridicule et bête, une peinture d'enfant — et elle n'aimait pas les enfants. C'était donc cela que John Perkins cachait à tout le monde ! Dans sa surprise à découvrir la fresque brusquement éclairée, elle n'avait pas encore aperçu les rails du petit chemin de fer qui suivaient le mur de la pièce sur deux côtés déjà. Un train pour les gosses, maintenant ! Il y avait sur l'établi un wagon presque achevé. Pauvre idiot ! Dorothy Lawney se renversa sur la couchette, levant vers le plafond ses longues jambes un peu lourdes de fille qui n'est pas habituée à marcher. Pauvres idiots, tous les deux, elle avec ses courses du New Hampshire, lui avec sa peinture ! A présent Dorothy Lawney était sûre d'être bien tranquille chez eux. Elle les aimait, elle les adorait tous deux ; pour un peu, elle serait allée les embrasser sur le lit où ils dormaient comme des morts, là-haut. Ils étaient trop bizarres, tout de même, et ils n'étaient pas très propres. Quand Dorothy, ayant quitté l'atelier, eut replacé la clé dans le blouson

de John, elle s'avança jusqu'au lit où ils n'avaient pas bougé et se pencha un instant sur eux. Il s'élevait de leur couche une odeur un peu écœurante, qui était en même temps celle du chien, des chats, et celle de la sueur refroidie. Dorothy décida qu'elle n'entrerait plus dans cette chambre ; elle en savait assez sur l'état des choses dans la maison, elle était pleinement rassurée, et il était temps de s'amuser. Le lendemain matin, comme l'amie qui venait la prendre en voiture pour aller au magasin où elles travaillaient toutes deux mettait en route la voiture, elle poussa une petite exclamation. Dorothy Lawney était assise à côté d'elle et avait placé sa jambe gauche de telle sorte que la cheville était bien visible, si l'amie seulement voulait y faire attention. Or l'amie avait regardé cette cheville de Dorothy. « Le bracelet », chantonna-t-elle, en accélérant pour gravir la rue qui monte un peu de ce côté. Dorothy souriait. Elle avait passé à sa cheville gauche, ce matin-là, un fin bracelet d'or sous le bas. Il fallait être attentif, et peut-être même prévenu, pour le remarquer, mais l'amie épiait depuis quelques jours le retour du bracelet. Dorothy l'avait enlevé tout le temps qu'elle avait cherché un logement, par une prudence que la valeur du bijou aurait suffi à expliquer, mais qui évidemment avait d'autres raisons. La collègue de Dorothy aux Galeries bostoniennes, assurant le volant de la main gauche, caressa adroitement la jambe de Dorothy tandis que la voiture descendait vers le centre de la ville.

***

John, les jours suivants, acheva d'installer le téléphone chez Dorothy Lawney ; à cause du mélange d'appareillage allemand et américain, la tâche était plus délicate qu'il n'avait pensé, plus coûteuse aussi ; en fin de compte, il en fut pour une dizaine de dollars. L'appareil ne compor-

tait pas de sonnerie : une minuscule lampe rouge s'allumait et s'éteignait tour à tour pour avertir ; c'était amusant, et John aurait été ravi de son ouvrage si seulement il ne s'était pas senti agacé, tout le temps qu'il avait travaillé dans le logement de Dorothy, par la façon dont celle-ci lui parlait : « John, ne vous donnez pas tant de mal ! Je peux si bien m'en passer. Le vôtre marche parfaitement là-haut. John, vous êtes trop gentil ! Pourquoi n'apprenez-vous pas la guitare,... »

Il haussait les épaules. Dans son impatience et son agacement, il lui arriva de rater un détail de l'installation : il dut prolonger d'un soir son travail. A neuf heures, comme il achevait enfin, tandis que Dorothy allongée sur son lit écoutait la musique du transistor, il entendit le bruit d'un moteur inconnu dans la montée du garage, puis la voix d'un homme parlant avec Paddy. C'était une voiture de réparation qui ramenait en remorque la Jaguar de Paddy : elle était tombée en panne durant une course et n'avait pu être réparée sur place. L'homme, un mécanicien du champ de courses, expliqua à John ce qu'il en était : un petit rouage à remplacer dans la transmission, très petit, mais très coûteux, environ cent dollars. John en savait aussi long que lui là-dessus ; la tête de l'homme ne lui plaisait pas, il lui semblait l'avoir vue dans de mauvais moments. L'homme avait l'air un peu embarrassé, il s'en alla sans vouloir accepter de paiement pour le remorquage. C'était le frère de Dorothy ; il croyait bien savoir que sa sœur habitait chez les Perkins, mais il n'en était pas certain ; il n'avait jamais questionné Paddy là-dessus, à quoi bon? Il avait cessé depuis longtemps de s'inquiéter pour sa sœur. Celle-ci, qui avait bien reconnu sa voix, ne s'était pas montrée ; elle avait seulement arrêté la radio. Une heure plus tard, alors que John n'était pas dans la maison, elle monta voir Paddy qui s'était couchée dès le départ du mécanicien. A peine

ouvrit-elle les yeux lorsque Dorothy lui prit la main comme pour l'éveiller doucement. Elle sourit, puis dit d'une voix plaintive : « Terrible, terrible... » Elle répétait ce mot, ayant refermé les yeux, tandis que Dorothy lui caressait la main. Quelle main ! Elle avait dû travailler avec le mécanicien, tripoter le moteur sur le champ de courses, et, rentrée à la maison, elle s'était couchée sans se laver les mains. Dorothy observa les traces que ces mains avaient laissées sur le drap ; sa main à elle qui caressait Paddy était maintenant salie d'huile de moteur. Elle resta là une demi-heure encore ; Paddy gémissait d'une manière instinctive ; pas un instant elle n'eut l'air de se souvenir que le mécanicien était le frère de Dorothy. D'ailleurs quelle importance? George Lawney ne connaissait pas grand-chose de la vie de sa sœur. Dorothy ne savait trop comment quitter Paddy au milieu de ses gémissements; puis elle eut une idée; la caisse de coca-cola était dans le couloir, Dorothy alla prendre une bouteille qu'elle ouvrit, et elle approcha le goulot des lèvres de Paddy ; celle-ci but avidement, s'embarrassa le gosier, rejeta quelques gorgées sur le drap, puis se remit à boire, les yeux fermés ; elle avait saisi la bouteille dans ses deux mains. Dorothy regagna le sous-sol d'un pas léger, presque dansant. Un instant plus tard, comme elle était allongée sur son lit et ouvrait sa radio, la petite lampe du téléphone se mit à clignoter. C'était le premier appel qu'elle recevait. Elle n'aurait pas songé sans doute, ce soir-là, à fêter son installation complète chez les Perkins ; elle aurait attendu une nuit où tout dans la maison aurait été favorable à la fête : Paddy et John plongés dans leur grand sommeil après la crise de minuit, la maison livrée à l'abandon habituel, les bêtes endormies. L'apparition de son frère, qu'elle avait observé un instant par la fente de la porte, la voiture endommagée, l'hébétude extraordinaire de Paddy, sans l'inquiéter vraiment, l'avaient retenue d'inviter quel-

qu'un cette nuit-là. Mais quoi, elle avait quelques jours plus tôt remis le bracelet à sa cheville ; c'était le signal, il était naturel après cela que Norma l'appelât au téléphone et dît de sa voix enfantine et maniérée, si drôle !

« Je peux venir, n'est-ce pas? Paul s'ennuie tellement, il parle de toi, il cligne d'un œil, il cligne de l'autre, tu connais la mimique !

— Venez, dit-elle ; mais parquez votre voiture un peu loin de la maison et faites le tour; surtout ne sonnez pas, frappez deux petits coups à ma porte. »

***

John allait et venait parmi les arbres, autour de sa maison ; de temps en temps il s'arrêtait, s'appuyait de l'épaule contre un arbre, touchait l'écorce lisse d'un bouleau ; il avait toujours aimé les arbres ; il s'était juré, en devenant propriétaire de ce terrain autour de la maison, que pas un arbre n'y serait abattu tant qu'il en serait maître. Mais si Paddy voulait en faire abattre la moitié, elle le pouvait : mariés sans contrat. Ce serait peut-être cet érable qu'elle voudrait faire couper? Ou ce chêne, ce bouleau? Il les touchait, il se pressait contre le bois rugueux ou lisse. Non, elle n'aimait pas les arbres, elle ne les détestait pas non plus ; elle ne les voyait pas, ils n'existaient pas pour elle. Il n'y avait, pour elle, que cette chambre où Jim est mort, le coca-cola, les courses... Cent dollars au moins ! Et le téléphone de l'autre, plus de dix dollars. L'augmentation de son salaire n'y suffira pas, ce mois-ci. Le petit échec dans l'installation du téléphone chez Dorothy avait déjà sourdement exaspéré John ; l'arrivée de la voiture remorquée par ce mécanicien (où avait-il vu cette tête!) avait achevé de le jeter dans un état qu'il n'avait jamais connu ; ce n'était plus de l'exaspération, au contraire il se sentait comme accablé par une sorte de tranquillité où il ne pouvait plus

que marcher à pas lents au milieu des arbres, contraint de s'arrêter de temps en temps comme pour reprendre force. Il ne songeait pas à rentrer dans la maison ; de l'endroit où il allait et venait, la fenêtre de la chambre n'était pas visible; depuis que la guitare était brisée, le silence régnait là-haut, aussi longtemps que lui n'allait pas le troubler. Il n'irait pas, cette nuit, il n'irait plus ; c'était cela qui l'avait brisé de fatigue, et pourquoi? Cela n'avait rien changé ; c'était fini, il ne ferait plus l'amour avec Paddy, ni avec une autre. Et la fresque dans l'atelier : là aussi, il s'était donné beaucoup de mal, et pourquoi, pourquoi? Il lui faudrait effacer tout cela, laver le mur... Non, tant pis, que cela reste ou non...

Le vent bruissait dans les arbres, mais il entendait, un peu comme la voix d'un grillon qui semble infiniment éloigné alors qu'il est à quelques pas, parmi le sable, le poste de Dorothy Lawney dans le sous-sol. Il s'était assis au pied d'un fort bouleau ; l'herbe jamais fauchée lui faisait un coussin et s'élevait autour de lui à la hauteur de ses genoux. Au ras du sol, entre les troncs d'arbres, à travers l'herbe, il voyait la clarté des deux fenêtres de Dorothy ; cela faisait comme deux feux dans l'herbe noire, des lampes voilées posées par terre, quelque chose d'un peu bizarre. Elle avait son logement, pour rien, son téléphone, pour rien, et toute la maison si elle voulait. Bientôt elle se servirait de la seule voiture en bon état, il en était certain ; il la lui avait proposée, elle avait ri : « Ce que vous êtes gentil ! »

Gentil, elles le trouvaient toutes gentil, même Paddy. Gentil, qu'est-ce que cela veut dire? C'était une de ces questions qui survenaient pour le tourmenter, parce que la réponse est aussitôt là, mais il est impossible de l'admettre, et la souffrance commence avec l'effort pour ne plus penser à la réponse. Gentil, cela veut dire méchant, mais la méchanceté n'est pas possible ! Gentil comme un esclave ! Il y avait là quelque chose d'intolé-

rable ; il appuya sa nuque contre le bouleau ; même à travers les cheveux, il croyait sentir la lisse fraîcheur de l'écorce. Il y avait aussi cela, au moins, pour l'esclave, et peut-être beaucoup d'autres joies. Esclave? Est-ce qu'il n'était pas tout à fait libre, s'il voulait?

Un instant après, il songeait à une allée pavée de briques qu'il se proposait de construire un jour, de la route à la porte du sous-sol — lorsque deux personnes, un homme et une femme, passèrent entre la maison et lui, se dirigeant précisément vers la porte du sous-sol. Des visites pour Dorothy Lawney ; rien d'étonnant à cela; autrefois, du temps de Jim, Paddy et lui en recevaient à toute heure de la nuit... A cet instant, John comprit pourquoi le visage du mécanicien qui avait remorqué la Jaguar lui avait fait une impression désagréable : c'était le visage de Dorothy Lawney. Elle était belle, pourtant — et lui, son frère, un brave garçon probablement. Mais tout cela, c'était l'esclavage, tout, et la maison devant lui dans la nuit, et Paddy qui dort la tête renversée. Est-ce qu'il aurait seulement assez d'argent maintenant pour payer un camion de briques, s'il entreprenait cette allée ?... Au diable l'allée, il construirait trois wagons pour la ligne de Dijon, et ce serait tout. Il s'était levé, machinalement. En vérité il avait envie de boire du vin, le même qu'il buvait à Dijon. Il n'en avait plus dans la maison, et il était trop tard pour en trouver dans Streatham. A Boston, il connaissait un bistrot italien près du port... En une demi-heure, avec la Ford, il y serait...

Si cette idée lui était venue cinq minutes plus tôt, les choses eussent tourné bien différemment. Il aurait pris le tournant, dans le ronflement de sa bonne vieille Ford, tandis que les rires échappés du sous-sol se seraient mêlés au bruissement des arbres, et que Paddy continuait son affreux sommeil, la bouteille de coca-cola sur l'oreiller. Mais, comme il avait fait quelques pas dans

l'herbe vers le garage, il entendit ces rires. Ils s'amusaient donc beaucoup, là-dedans, au ras de l'herbe. On avait une petite fête dans sa maison, et lui s'en allait boire tout seul — et ce n'était *même pas* sa femme qui riait à son départ... Oh! cette intolérable pensée, cette espèce de clou dans sa cervelle : même pas sa femme. Il aurait compris qu'elle voulût s'amuser, qu'elle en eût assez de lui, après tout, sans enfant, et lui pas très gai. Il aurait haussé les épaules, il aurait ri, dansé — mais cela : Paddy enfoncée dans le silence noir, là-haut, les genoux serrés, les dents affreuses. Et que les autres s'amusent comme s'ils n'existaient plus, lui et Paddy, il ne peut plus le supporter. Qu'ils se taisent au moins, *qu'ils ne réveillent pas sa femme* voilà ce qu'il va leur crier.

Il marcha vers les fenêtres du sous-sol. Les rideaux ne joignaient toujours pas très bien. Il allait crier, simplement, et pas très méchamment — mais en se penchant vers la fenêtre il vit l'intérieur de la chambre de Dorothy. Alors il s'agenouilla lentement dans l'herbe, et il demeura immobile, ayant empoigné des touffes d'herbe qu'il arrachait lentement, sans s'en rendre compte. A cause du peu de hauteur de la fenêtre, celle-ci ne s'ouvrait pas par une glissière verticale, comme d'ordinaire en pays anglo-saxon, mais latéralement, et elle était légèrement ouverte, assez pour que John, penché vers la fenêtre, y collant presque son visage, pût non seulement voir, mais entendre ce qui se disait là.

Véritablement, il n'écoutait pas ; il n'est même pas exact de dire qu'il regardait. Il aurait été incapable de se relever, il n'aurait pas senti quelqu'un le frapper — il fut, pendant plusieurs minutes, comme foudroyé, ou projeté dans une espèce de rêve dont il ne pouvait remonter que très lentement, à la façon d'un noyé. Le courant d'air agitait un peu le rideau sur l'ouverture de la fenêtre, mais le rideau ne dérobait jamais complè-

tement le lit, en pleine lumière, le large lit que John avait maladroitement drapé, pour l'arrivée de Dorothy. Sur ce lit grand ouvert, drap et couverture rejetés, ils étaient couchés tous les trois, Dorothy, l'amie et un homme. Innocente ou démoniaque, Dorothy Lawney? John n'aurait certes pu le dire ; qu'était-il lui-même à ce moment-là ? Était-ce l'indignation d'une âme foncièrement pure ou l'irrésistible besoin du mal, le mortel regret, qui montaient en lui et lui firent peu à peu lâcher les touffes d'herbe qu'il avait arrachées et se relever, lentement, sans cesser de voir la chambre éblouissante ? Ils continuaient à rire, ils s'agitaient à peine sur le lit, ils avaient tout le temps de la nuit, et Dorothy leur racontait l'histoire du chat dans la baignoire. « C'est moi, disait-elle, qui ai acheté les poissons ! Je déteste cela, les poissons. Et regarde Paul, il est comme un gros poisson, Norma, pourtant qu'est-ce qu'on l'aime ! Ils ont mis les chats dans la baignoire », disait-elle encore.

Ce fut ce petit mensonge sur le nombre des chats dans la baignoire, cette pure et simple exubérance de la conversation, qui tira John Perkins de sa stupeur. Il se releva et s'éloigna le long du mur ; il cessa d'entendre les rires et les voix du sous-sol lorsqu'il eut tourné au coin de la maison. De ce côté, il était sous la fenêtre de la chambre où dormait Paddy ; il s'était écarté du mur et regardait cette fenêtre, ouverte, noire et silencieuse. La lumière chez Dorothy, les rires, tout ce qu'il avait vu, il aurait suffi qu'il revienne et tourne l'angle de la maison pour les retrouver, et alors briser la vitre à coups de pied, les écraser sur leur lit, les jeter nus dans la rue — prendre le revolver allemand, tirer dedans, quoi, ce serait justice ! Mais non, c'étaient eux les plus forts, il n'aurait même pas pu leur parler, il aurait dû s'appuyer au mur pour se relever. Il s'était enfui de ce côté de la maison pour ne plus les voir, et il restait là, incapable de

bouger, entre l'envie de mourir et l'envie de tuer, si faible qu'il devait s'appuyer à l'arbre le plus proche. Elle dans la chambre, qui ne sait pas, qui a donné le logement à cette femme. Paddy ! Il appela plusieurs fois : Paddy ! Mais il ne pouvait pas appeler vraiment, il se sentait plus las qu'après les pires moments, dans d'autres nuits. Évidemment, il ne fallait pas que cette femme reste dans la maison ; demain, ils lui diraient de s'en aller, demain matin. En ce moment, il n'avait pas la force ; il fallait d'abord en parler à Paddy, et cela même, y arriverait-il? Il ne pouvait même pas élever la voix pour l'appeler à cette fenêtre. Il y avait autre chose aussi ; était-il si las que cela, lui qui arrachait l'instant d'avant ces grosses touffes d'herbe; avait-il peur, est-ce qu'il hésitait seulement? A de rares moments, tout cela cesse d'être vrai ; il n'y a pas d'explication à l'immobilité de cet homme dans la nuit, appuyé à un arbre, près d'une maison qui est la sienne, mais qui se dresse devant lui comme un piège. Ce qui le tient immobile est très fort, mais à peine s'il s'en souviendra, dès qu'il aura repris le mouvement de la vie ordinaire, qui peut être terrible sans la moindre surprise. En vérité, ce n'était qu'un très léger souvenir qui empêchait John de faire un pas à ce moment, une légère image infernale d'autrefois, la première, après laquelle le mal avait toujours été là, qui n'existait pas avant. Il y avait moins d'automobiles et plus de bicyclettes à cette époque ; c'était durant la dépression. John avait treize-quatorze ans, il faisait un long trajet à pied tous les matins pour aller à l'école. La fille s'avançait à bicyclette, John avait vu sa jambe en mouvement, comme le vent retournait brusquement la robe courte. Il ne l'avait pas cherché, il ne pensait à rien de mal en se rendant à l'école ce matin-là ; il ne pensait à rien de mal tout à l'heure, avant de se pencher vers la fenêtre de Dorothy Lawney. Mais cela avait toujours été ainsi ; quelque chose s'était montré toujours à l'impro-

viste, et il avait fallu s'y jeter, toujours. En l'absence de provocations, John n'avait pas de mal à se contenir ; il avait ce manque d'imagination pour les choses du plaisir qui fait la force de beaucoup d'Anglo-Saxons en temps ordinaire, mais à quoi peut succéder une sorte de démence quand la provocation jamais imaginée surgit.

Il gravit sans bruit l'escalier, vers la chambre où Paddy dormait. Arrivé à la porte de la chambre, il s'arrêta un instant. Comment lui dire? Lui faire comprendre, l'amener avec lui là-bas, vite, sans bruit? C'est elle qui a fait venir cette femme ; elle doit savoir ce qu'il faut faire maintenant. Dans la pénombre de la chambre, il entrevoit le corps de Paddy en travers du lit, hors des draps, presque nu lui semble-t-il, dans une posture étrange ; il s'est approché : « Paddy, écoute... »

Il ne saura pas lui dire ; à l'instant où il cherche les mots, il sent que ce ne sera pas possible. C'est comme toutes ces autres nuits où il a seulement su crier et briser quelque chose. Le silence, le regard de Paddy l'ont toujours arrêté ; elle ne reviendra pas, elle est hors du mal, elle reste dans une nuit froide alors qu'il veut l'attirer dans cette espèce de feu où ils sont si tranquilles, les autres, chez Dorothy. Alors il a crié, comme les autres nuits : « Paddy, nom de Dieu, mais écoute ! », et il a bondi dans la chambre, allumant l'électricité. Paddy était presque tombée hors du lit, ses cheveux touchaient le parquet, seules ses jambes étaient retenues par les draps. La bouteille de *coke* qu'elle n'avait pas achevée s'était déversée dans le lit, en une grande tache jaunâtre. Paddy avait dû vomir, la tête renversée, car son visage était affreusement souillé, son front, ses cheveux. John ne criait plus, mais il répétait : « Qu'est-ce qui s'est passé? », tout en redressant le corps qu'il s'efforçait de coucher au bord du lit, hors de la flaque jaunâtre. Il la rudoyait presque. « Qu'est-ce qui s'est passé? Quelle saleté dans ce lit, quelle saleté... » Puis il

se tut, et il restait assis au bord du lit. Le chien entra dans la chambre et vint flairer. John fit un geste comme pour montrer Paddy à l'animal.

Il fallait appeler un médecin. Ni lui ni Paddy n'avaient eu recours à un médecin depuis la mort de Jim. L'adresse de celui qui avait soigné Jim devait être dans le carnet près du téléphone... John alla prendre le carnet, mais, comme il le feuilletait, il changea d'idée : l'hôpital — c'était le service de l'hôpital où travaillait Paddy qu'il fallait appeler... Une voix de femme lui répondit. On enverrait une ambulance. Il revint dans la chambre. Il avait dit au téléphone que Paddy Perkins était très mal. Elle n'était pas très mal, c'était quelque chose d'autre. Il retourna vers le téléphone, mais revint vers Paddy sans avoir rien fait. Puis il ouvrit la porte de la cuisine, regarda les chats qui étaient tous immobiles, referma la porte et s'en alla dans la chambre de Jim. La petite veilleuse bleue était là ; il la regarda un moment. Il n'avait pas peur ; il était certain que Paddy était morte, il ne serait pas surpris par l'arrivée de l'ambulance, il savait tout ce qui allait se passer. Mais il y avait quelque chose qu'il ne pouvait pas supporter, qu'il fuyait en allant ainsi d'une pièce à l'autre. Paddy avait éteint partout avant de se coucher, et le living-room où John entra après être allé dans la chambre de Jim était tout à fait silencieux ; les oiseaux dormaient, les plantes vertes n'avaient pas le plus léger bruissement ; il régnait dehors une grande accalmie, le sommeil semblait s'être répandu dans le feuillage des hauts érables, engourdissant chaque feuille. John un instant vint regarder par la fenêtre ; l'ambulance arriverait au tournant qu'il apercevait, désert et éclairé. Puis John se retourna vers l'intérieur de sa maison ; il pensa qu'il devrait donner la nourriture aux animaux, ce jour qui allait venir ; où était-elle? Paddy devait ranger tout cela dans les placards du dessous.

Il fallait faire quelque chose avant que l'ambulance n'arrive. Il avait laissé la porte de la chambre de Paddy entrouverte, et, comme il sortait du living-room, la barre de lumière verticale au fond du couloir lui fut intolérable ; il ferma les yeux ; il bafouillait quelque chose, même les paroles n'étaient plus possibles. Il fallait dire quelque chose pourtant. Alors il descendit l'escalier et sortit de sa maison. Il se rappelait à ce moment-là ce qu'il avait vu par la fenêtre de Dorothy : comment ne pas s'en souvenir, tandis qu'il frappait à la porte du sous-sol ? Il se rappelait tellement de choses, avec une intensité tremblante, à ce moment comme toujours. Paddy était vivante en ce temps-là, on pouvait hurler. Il frappa encore, un peu plus fort.

« Qu'est-ce qu'il y a ? dit la voix étouffée de Dorothy Lawney.

— C'est Paddy. Je crois qu'elle est morte.

— Une minute, dit Dorothy, une minute, je viens. »

Le petit enfer dans la chambre de Dorothy dormait tranquille au léger bruissement des feuillages qui venait sur le lit par la fenêtre entrouverte. Ils furent réveillés doucement ; Dorothy leur murmurait :

« Quand je serai sortie, partez tout de suite, sans bruit, je vous expliquerai. »

Elle avait passé sa robe de chambre et noué un foulard autour de ses cheveux. John l'attendait à quelques pas de la porte. Elle le suivit ; comme ils montaient l'escalier, ils entendirent la sirène de l'ambulance qui arrivait devant la maison. Ils redescendirent l'escalier ; une infirmière et un employé de l'hôpital étaient déjà devant la porte.

« Paddy est là-haut, dit Dorothy Lawney à l'infirmière, venez. »

John les laissa passer, il resta même un instant au bas de l'escalier, seul, puis il s'élança et entra derrière eux dans la chambre.

« John, dit Dorothy, voulez-vous aller dire au chauffeur de l'ambulance de monter? »

Quand il revint avec le chauffeur, Paddy était enveloppée de la tête aux pieds dans un drap propre et une couverture, et les deux hommes la descendirent jusqu'à l'ambulance qui démarra, après que Dorothy Lawney eut été passer des bas et un manteau dans sa chambre. John et elle s'étaient assis sur la deuxième couchette de l'ambulance, le corps de Paddy était devant eux, maintenu sur sa couchette par deux sangles de toile blanche.

***

Le professeur Godwin venait de se coucher, et il ne dormait pas encore lorsque l'arrivée de l'ambulance avait troublé le silence de la nuit. Il était allé à la fenêtre. La forte lampe au-dessus de la porte des Perkins éclairait l'escalier jusqu'à l'ambulance, et, lorsque les deux hommes parurent, transportant le corps de Paddy, le professeur vit nettement le visage de celle-ci. La lampe s'était éteinte en haut de l'escalier, l'ambulance avait disparu, que le professeur était encore à sa fenêtre, le menton dans les mains. Il n'avait pas allumé dans sa chambre ; la lune remplissait le ciel, un souffle passait par moments, et l'odeur de la végétation était alors si agréable au professeur qu'il prenait une profonde aspiration. Cette femme venait de mourir, il n'en doutait pas. Il se rappelait la nuit, d'une autre année, — il y avait de cela combien : quatre, cinq ans ? — l'année de sa promotion de titulaire, oui, cinq ans, où un cercueil avait quitté cette maison. Il avait cru sur le moment que c'était la femme qui venait de mourir. Il se souvenait de ses sentiments, avec une étonnante netteté, sans doute parce que les circonstances étaient à peu près les mêmes : une nuit de l'été, il croyait bien

se souvenir que c'était la pleine lune aussi. Il se rappelait, mais il n'éprouvait plus ces sentiments ; en somme il regrettait d'être venu à sa fenêtre quand il avait entendu la sirène de l'ambulance, car ce qui se passait dans la maison Perkins ne l'intéressait pas véritablement. Il songeait en se recouchant qu'une rue durant la nuit est un abîme entre les maisons ; le regard peut le franchir, mais non l'esprit. « Du moins mon esprit, pensait Godwin, mon esprit... » Il alluma pour voir l'heure : deux heures du matin. Il était en vacances depuis quinze jours ; il employait ce grand loisir à achever son travail sur *La Variation caractérologique*. Une rue peut devenir ce gouffre, quand on l'admet, et pourquoi pas? Ce qui se passe là-bas ne lui est rien, et lui n'est rien pour Perkins, moins que rien pour la femme qui est morte. Il aurait pu tout de même y aller voir. S'il avait allumé avant de regarder par la fenêtre, cela changeait la situation, il aurait été vu, il se serait dérangé. Mais caché dans le noir de la fenêtre, pourquoi bouger? Pourquoi? Est-ce que cela le regarde? Cela l'empêche de dormir, il a fini par murmurer : « Je m'en moque », et l'exaspération le prend. Le professeur Godwin voudrait dormir, sortir de cette histoire où il n'a que faire ; parce qu'il habite en face de la maison de cette sorte de fou avec sa femme en short noir et rouge, morte, faut-il qu'il n'en dorme pas?

Il s'est endormi, mais il rêve qu'il traverse la chaussée brillante sous la lune, il ne distingue pas l'autre bord, il n'avance pas, il faut cependant arriver là-bas, la chaussée est une grande plaque brillante, sans doute dangereuse, et de l'autre côté on se dépêche, il ne trouvera plus rien. Godwin se réveille une seconde et enfin cesse de lutter, s'endort à fond.

Le rêve est vrai, puisque Godwin ne traversera jamais la chaussée pour aller jusqu'à John Perkins. Mais, durant le jour, cela n'a rien d'extraordinaire ;

chacun son domaine, et la vérité dans les rêves. D'ailleurs rien ne justifie l'espèce d'angoisse de ce rêve ; après une certaine absence, John Perkins est parti pour son travail à l'heure habituelle et il est rentré comme d'ordinaire à six heures. La jeune femme habitant le sous-sol était restée seule dans la maison durant son absence ; rien ne troublait le silence à présent, sinon les coups de vent d'été dans les grands arbres, et qui ne les aime? Le professeur levait la tête de son travail et fermait un instant les yeux pour mieux écouter ces passages du vent. Bientôt l'automne — comment, mais nous sommes à peine au plein été des Appalaches !

***

Dorothy Lawney avait montré beaucoup de décision et de charité durant l'affreuse nuit. Elle n'avait pas quitté John, et, quand il pleurait, elle lui murmurait des consolations indistinctes, auxquelles il ne répondait rien. Au crematorium de Concord, elle était là, avec les parents de Paddy, et elle revint à la maison avec John ; c'était elle qui conduisait. John était allongé au fond de la vieille Ford, et il dormait. Le lendemain, quand Dorothy s'en fut à son travail avec Norma, John avait quitté la maison ; il roulait sur les routes, non entièrement au hasard, car il atteignit Denver, puis revint sur le même itinéraire ; il n'avait pas prononcé dix phrases durant ce voyage. Le soir de son retour, Dorothy Lawney prépara le repas pour tous deux, dans son logis du sous-sol, c'est-à-dire qu'elle mit chauffer, au lieu d'un, deux de ces plats préparés que l'on trouve dans tous les Supermarchés. Ce qui fit tout de même de cette mangeaille presque un vrai repas, ce fut la bouteille de vin que Dorothy Lawney, à l'arrivée de John, en lui empruntant sa Ford, alla chercher en ville. « Beaujolais », lui avait dit John, et il avait écrit le mot au dos d'une enveloppe.

Malgré le vin, ou peut-être à cause de lui, le repas dans le sous-sol ne fut pas heureux. Dorothy Lawney avait été gentille et charitable sans effort, à la mort de Paddy, mais cela ne pouvait durer plus longtemps que l'émotion provoquée par cette mort. A présent Dorothy s'ennuyait dans cette maison ; elle avait bien invité ses amis pendant l'absence de John, mais ils avaient trop parlé de Paddy et de John ce soir-là pour pouvoir vraiment s'amuser. A présent, elle croyait sentir à chaque instant dans la maison l'odeur des bêtes, dont elle s'était occupée en l'absence de John. Impossible de s'amuser dans cette maison, avec cette saleté qui s'infiltrait partout. Cela lui coupait même l'appétit. John en face d'elle mangeait vite, comme distraitement ; il aurait au moins pu lui dire un mot de temps à autre, la regarder ; quand il cessait de manger, c'était pour chercher des yeux quelque chose dans la chambre, apparemment. Mais non : ce devait être machinal ; il mangeait sans faim, il buvait parce qu'elle lui remplissait son verre. Avait-il tellement de chagrin? Les quelques soirs où Dorothy s'était assise sur le lit de Paddy, qui lui montrait la guitare, elles avaient parlé de John, et à une question un peu étourdie de Dorothy, Paddy, de sa voix monotone, et tout en faisant tinter distraitement la guitare, avait répondu qu'elle ne voulait pas avoir d'enfant de John, parce qu'il était fou ; son père s'était suicidé. Cela, Dorothy se rappelait qu'elle l'avait entendu raconter par son frère ; il devait tenir le renseignement de Paddy, justement. Elle avait dit à Paddy qu'elle ne trouvait pas que John eût l'air d'un fou. « Il est peut-être furieux parce que... » Elle avait failli parler très franchement, cette nuit-là ; mais Paddy avait eu son sourire de résignation chrétienne et dans les yeux quelque chose de plus inquiétant pour Dorothy, une sorte d'ironie vite éteinte — mais sait-on vraiment? Elles n'avaient plus reparlé de ces choses.

Mais, dès cet instant, Dorothy avait eu comme l'impression qu'elle ne resterait pas chez eux. Ils étaient loin d'elle ; c'était cela d'abord qui lui avait plu : elle pouvait avoir sa fête, ses petites débauches à corps perdu dans la chambre au-dessous de la leur, ils ne s'en apercevraient jamais. Mais c'était drôle ; elle ne s'expliquait pas cela, elle n'essayait pas, la grosse paresseuse, seulement elle était gênée, et l'odeur des bêtes lui revenait avec quelque chose d'autre, l'aigreur de la chambre où Paddy était morte, le souvenir de l'autre mort peut-être dont le lit est toujours là avec les mêmes draps. Les morts la laissaient tranquille, pourtant, elle était libre de faire tout ce qu'elle voulait... Non, elle ne resterait pas ; il y a des choses qu'elle ne pouvait faire dans ces conditions. Mais cet ennui de trouver un logement, le quatrième en six mois ! Eh bien, que Paul se débrouille, c'est à lui de faire attention, après tout. Ce serait même à lui de payer... Paddy ne lui avait rien demandé — et John n'a pas l'air d'y penser, — mais elle aimerait mieux qu'il en soit question. Elle a de quoi payer, elle s'en moque bien ! Si John n'en parle pas, c'est qu'il pense à autre chose...

« Encore un peu de vin, John, et voulez-vous une tasse de Nescafé ?

— Oui. »

Il a légèrement haussé les épaules. Et elle a saisi son regard, cette fois. Est-ce qu'il sait ? A présent il a l'air de regarder le lit. Il se passe la main dans les cheveux, et Dorothy voit soudain que sa main tremble, au point que les cheveux dansent entre les doigts. Le père s'est suicidé ; il frappait la mère à coups de pied, Paddy a vu cela. Pourquoi a-t-elle épousé John, si elle avait vu cela ? « Et moi, pense Dorothy, qu'est-ce que je fais ? » Elle n'a pas peur, elle a plutôt envie de rire, elle ferait n'importe quoi pour se calmer. John a maintenant ses mains sur la table, à plat, et quelques mots à voix basse sont

prononcés, ou sont-ils rêvés ? Ont-ils été dits vraiment ? Les lèvres de John ont à peine bougé. C'est aussi discret, absent, que le froissement du rideau qui a lieu si loin derrière la tête de Dorothy. Et ces quelques mots d'ordure et d'obscénité, Dorothy les gardera précieusement en sa conscience comme la vérité même qu'elle contemple en jouissant.

« Je m'en irai demain », dit-elle, en se levant doucement de table.

L'instant d'après elle était dans sa petite cuisine, et que faire là sinon le Nescafé dont elle avait parlé ? Elle prépara deux tasses, ce qui était vraiment absurde, car elle voyait très bien que John s'était levé de table, lui aussi, et qu'il avait ouvert la porte : il semblait hésiter à sortir, il se tenait dans la chambre encore, et un instant, une dernière fois, leurs regards se sont rencontrés.

« J'ai été sûre, disait-elle plus tard à Norma Dale, j'ai été sûre qu'il allait m'étrangler. Tu sais, l'histoire de celle qui a été étranglée avec un bas nylon, par derrière, à Watertown ? Oh ! ma petite Norma, je le sentais autour de mon cou le bas nylon, c'était tout frais, tout doux. J'ai joui, figure-toi. Je suis sûre que c'est comme cela.

— Tu veux que j'essaie ? dit Paul. Le bas du pied droit, ça porte chance ! »

Quel rire !

***

Ayant donné leur graine aux oiseaux, John va remplir de lait les trois assiettes creuses qui sont par terre dans la cuisine. Il reste accroupi près des assiettes, jusqu'à ce que les six chats se soient rassemblés, et il les caresse, chacun d'eux. Comme ils sont maigres ! Elle ne leur donnait peut-être pas assez ?

Ce matin, il a une surprise. L'un des chats, après avoir lampé un peu de lait, s'est glissé sous le buffet en miaulant, et le voici qui ressort, traînant avec précaution un

chaton qui a encore les yeux fermés. La chatte (ont-ils jamais su que c'était une chatte ?) retourne sous le buffet, rapporte un second chaton, puis un troisième, puis un quatrième. John Perkins n'est pas long à leur trouver un panier. Ce n'est pas qu'il aime soigner les chats ; il n'a pas renoncé à croire un peu à l'histoire des ondes émises par ces bêtes. Mais il aimerait encore moins avoir à les tuer. Détruire six grands chats, quatre petits, n'est d'ailleurs pas facile, même à qui le voudrait. John songe seulement à les libérer un jour, en ouvrant la fenêtre de la cuisine.

A vrai dire le seul moyen pour lui de se délivrer de ces animaux, ce serait de quitter la maison, pour toujours.

Mais quelle tranquillité dans la maison, à présent. C'est l'automne ; les érables flambent silencieusement dans l'air immobile. John s'est allongé sur le divan du living-room, à côté du chien endormi. Dans la fenêtre sans rideaux, il voit le ciel tout bleu de la fin de l'après-midi. Il y a de temps en temps un frôlement d'ailes dans l'une des cages, un frôlement plus léger encore du côté des plantes vertes. Comme les maisons d'en face, de l'autre côté de la rue, sont en contre-bas, John peut voir de son divan la fenêtre ouverte chez le professeur Godwin, et le bureau qui est devant la fenêtre, couvert de livres et de cahiers. Le professeur travaille et, de temps en temps, regarde devant soi par la fenêtre, en souriant. Le soleil du soir éclaire obliquement son bureau et fait briller un cendrier de verre. Sait-il le français ? C'est une question que John se pose depuis quelques jours. Il a commencé une lettre pour Annette Boulard, et presque chaque soir il la recommence, mais il abandonne après cinq-six lignes. Il a cependant acheté un petit dictionnaire, et il n'a pas tellement oublié le français qu'il parlait si bien, monsieur Perkins, il y a quatorze ans, à la table du notaire de Dijon. Il suffirait que ce professeur corrige quelques grosses fautes... Et même sans cela...

Quatorze années, bientôt quinze... Ce n'est pas à cause des fautes de français qu'il abandonne chaque fois sa lettre ; ce n'est pas non plus à cause de tout ce temps écoulé ; il y a des moments où tout est si présent qu'il en a comme un choc intérieur, lorsqu'il travaille à sa vue de Dijon, tard dans la nuit (il a modifié profondément sa fresque, ayant retrouvé des photos de la ville qu'il avait prises lui-même). S'il n'achève pas sa lettre, ce doit être à cause de la maison autour de lui; il y a toujours quelque chose qui l'interrompt, un bruit, même pas, la nécessité de lever les yeux de la lettre commencée, une anxiété qu'il faut apaiser, et, quand elle est passée, il n'a plus envie de continuer la lettre. Paddy a tellement souffert, quand elle a trouvé la photo d'Annette. Il hausse les épaules. C'est ainsi ; hors de cette maison, il ne sentirait peut-être pas d'obstacles ; mais cette maison est la sienne, et s'il songe assez souvent à en sortir, toujours quelque chose à faire le retient, et même l'absorbe au lieu de l'ennuyer. A la voie du chemin de fer qui fait le tour de l'atelier, il a ajouté un tunnel, ce qui l'a amené à peindre une chaîne de montagnes à l'horizon de Dijon. Il les a vues, certain jour, lorsqu'il escortait des prisonniers vers un camp du Jura. Il a réparé la Jaguar de Paddy et s'en est servi une ou deux fois pour aller à son travail. Un jour il la vendra, certainement ; il préfère sa Ford. Il a remisé la Jaguar au fond du garage, recouverte d'une housse semi-transparente, qui commence d'ailleurs à s'empoussiérer.

Avant de prendre une décision — car une décision sera nécessaire, il est impossible qu'il reste indéfiniment silencieux à ce point — il veut au moins réparer le sentier de briques qui autrefois menait de l'escalier à la porte derrière la maison. Presque toutes les briques qui le formaient se sont enfoncées dans la terre. Les dégager, ou en acheter d'autres et tout refaire à neuf ? En vérité rien ne presse. L'automne dure si longtemps ici.

***

Comme il rentrait, un soir, il a constaté que la veilleuse bleue dans la chambre de Jim était éteinte. L'ampoule était usée, il l'a remplacée ; il y a une petite provision d'ampoules bleues faite par Paddy durant la maladie de Jim. Ce soir-là, il s'est assis sur le lit de Jim, la guitare sur les genoux, et machinalement il a pincé une corde. La guitare avait eu le temps de se désaccorder, depuis la mort de Paddy. S'il essayait ? La guitare est fausse, mais ses notes, telles quelles, dans le silence de la chambre, près de la veilleuse rallumée, vibrent bien singulièrement au cœur de John. Jamais il ne s'est senti aussi calme, aussi rassuré, définitivement apaisé. Le seul qui reste, pense-t-il, le seul vivant, je n'ai qu'à attendre, attendre, en apprenant la guitare. Il a retrouvé cette même nuit l'adresse du Mexicain qui donnait des leçons à Paddy.

HENRI THOMAS

« ARRIGO BEYLE, MILANESE »

Jamais Stendhal ne regarda une phrase réussie comme le type même de la réussite intégrale. Il en composa du moins quelques-unes, qui lui rendirent la solitude moins amère ; il trouva dans celles des autres, amassées dans sa mémoire, de quoi résister à l'ennui, à la rage, aux regrets, et se laver d'une propension trop vive au dégoût. « Je réfléchissais beaucoup toute cette journée sur cette alliance si évidente de tous les charlatans. La religion venant sacrer la tyrannie et tout cela au nom du bonheur des hommes. Je me rinçai la bouche en lisant un peu de la prose d'Alfieri. » Ainsi parle, à vingt ans tout juste révolus, un jeune homme qui pense faire carrière dans le négoce, rêve de fonder la maison Mante, Beyle et C^ie^, mais n'est qu'à la veille de trouver, chez un épicier en gros, un emploi à peu près subalterne : le lecteur de Shakespeare, d'Alfieri, de Vauvenargues tente d'abord sa chance à Marseille, dans le commerce d'importation.

Parce qu'il avait le goût trop susceptible et qu'il surestimait les succès dus au mérite et à l'esprit en un siècle où l'intrigue et l'emphase faisaient de grosses recettes, Stendhal se hâta de détourner sur d'autres voies sa convoitise d'une perfection encore adolescente. Il s'employa à décrocher quelque bonne place du côté de la postérité plutôt qu'au Conseil d'État, il résolut d'égaler les plus grands par la maîtrise du style et par la vigueur d'expression.

D'où chez lui le désir et la conquête progressive d'une solitude qui le rende en entier à sa nature, cette nostalgie d'un retour à l'enceinte étroite où les hommes d'imagination situent leur vraie patrie. Il est inévitablement amené à décrire l'existence effective comme un état d'opposition à la vie réelle. Ce germe de renoncement,

Octave dans *Armance* le trouve intact en lui dès la naissance : « Peut-être quelque principe singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait-il à se peindre sous des images trop sombres, et sa vie à venir et ses rapports avec les hommes. » Mais l'histoire de Julien Sorel, que sert-elle à montrer, sinon les circonstances qui peuvent jusqu'à un point retarder l'épanouissement de ce principe par quoi un homme mortel se distingue absolument de tous les êtres comme lui vivants et périssables avec lesquels il communique ? C'est au dernier de ses jours, dans la prison de Besançon, que Julien fait l'épreuve d'une certaine tristesse intransmissible qui le retranche de l'univers mais réunit, réconcilie et peut-être justifie tous les actes antérieurs formant la matière de sa vie : « Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissants pour moi, me tireraient du ciel. On meurt comme on peut : moi, je ne veux penser à la mort qu'à ma manière. Que m'importent *les autres* ? Mes relations avec *les autres* vont être tranchées brusquement. » Douze années avant de perdre à jamais connaissance, un soir d'hiver, sur le trottoir de la rue Neuve-des-Capucines, Stendhal goûte l'expérience d'une fin consciente et solitaire en accompagnant à la mort un petit charpentier du Jura abandonné de tout le monde, à vingt-trois ans, dans son cachot.

Composer un ouvrage d'esprit est déjà, d'ailleurs, un défi à l'esprit de relation. Non seulement Stendhal échappe en écrivant aux conditions ordinaires de la vie, mais, mieux encore, ses œuvres sont précisément conçues pour créer la distance qui l'éloigne d'un univers où coexistent, avec des bourgeois sentencieux et des ministres rampants, un petit nombre de passionnés inquiets. Ses romans représentent la façon personnelle qu'il a de se défendre, à l'âge où l'on prend de la graisse, contre l'angoisse des sentiments sans espoir. Cette folle dépense de héros élégants et civilisés compense d'un seul coup toute l'insolence des hypocrites, toute la morale des parvenus et, de surcroît, le début de corpulence qui diminue dans les salons à la mode les chances du jeune Henri Beyle. Un jour de juin 1810, celui-ci remarque

avec mélancolie : « Les sensations de l'âme, la voix, le génie, le plaisir que donne la musique sont un luxe de santé. Cimarosa était un gros garçon comme moi. » Grâce au style et à l'invention, Stendhal se dédommage à la fois d'un teint qu'au naturel il avait trop vermeil et de toutes les blessures que la fréquentation d'autrui inflige à son âme ombrageuse. Ce même effet se reproduit chez ses lecteurs : et, aujourd'hui encore, quelques-uns des traits *sublimes* jetés par lui sur le papier suffisent, tous comptes faits, à pondérer dans notre esprit l'ambition des médiocres, la corruption des imbéciles et la naïveté des arrivistes.

Il faut donner plusieurs exemples de cette prose miraculeuse et ici réellement sans égale : « Un ultra m'a dit avec malignité : « Vous autres, vous ne pouvez guère » avoir recours à la protection de vos ambassadeurs. » — Cela prouve à Votre Excellence que la Révolution » n'est pas finie. » Pour moi, j'aurais tort de me plaindre : c'est un plaisir de plus que de ne pouvoir compter, en voyageant au delà de l'Apennin, sur la protection du ministre que les contributions de ma petite terre contribuent à payer. » (*Rome, Naples et Florence en 1817.*) — « M. le duc de Laval, parfaitement honnête, mais noble et duc (ce qui fait deux maladies mentales)... » (*Souvenirs d'Égotisme.*) — « L'existence même de l'Inquisition n'empêchera jamais les âmes tendres de sentir la sublimité des doctrines de Jésus, à plus forte raison l'existence des tartufes à qui elles donnent des carrosses, et l'existence des hommes graves et moraux qui leur demandent de la considération et du pouvoir. » (*Promenades dans Rome.*) — « Leuwen était cependant assez civilisé pour ressentir une crainte mortelle que son amour pour le bien ne le fît sortir des bornes que le ton du ministre semblait vouloir mettre à ses rapports avec lui. « Quelle » honte n'aurai-je pas si avec un fonctionnaire tellement » au-dessus de moi je viens à parler de choses utiles tandis » qu'il ne me parle que de détails ! » (*Lucien Leuwen.*) — « Vos savants qui nient tout ce qu'ils n'expliquent pas diront que ma poterie sort de la fabrique, que c'est une contrefaçon... Quoique tenant à l'Institut, j'espère qu'ils ne mentiront pas quant aux faits bruts. » (*Lettre à Sophie Duvaucel.*) — « En général, on ne pense au voisin [en Italie] que pour le haïr ou s'en méfier ; il n'y a

d'exception tout au plus que pour trois ou quatre cérémonies par an, et alors chaque homme qui donne une fête contraint mathématiquement, pour ainsi dire, l'approbation de son voisin. Il n'y a pas de nuances fugitives, aperçues et saisies au vol, à chaque quart d'heure de la vie, avec une inquiétude mortelle. On ne voit pas de ces faces inquiètes et maigres, transpercées par les anxiétés d'une vanité toujours souffrante, de ces visages à la Viennet (député de l'Hérault en 1833). » (*Chroniques italiennes.*) — « Bien des fois, j'ai essayé de deviner Maisonnette. J'ai cru voir une totale absence de logique et quelquefois une capitulation de conscience, un étourdissement d'un petit remords qui demandait à naître. Tout cela fondé sur le grand axiome : Il faut que je vive. » (*Souvenirs d'Égotisme.*) Impertinences irrésistibles qui vibrent surtout dans les cœurs tendres et timides comme le sien, sentences où d'autres que lui peuvent à leur tour puiser de quoi fortifier leur tolérance aux déconvenues d'amour-propre ou supporter plus bravement l'amertume des espérances déçues.

La résistance à la vie réelle est très vite acceptée par Stendhal comme principe et prétexte d'opposition misanthropique. La contradiction intime s'irrite au contact des autres et avive la perception des différences. Stendhal aspire moins à la vraie solitude qu'à s'éloigner ostensiblement de ses semblables ; il recherche cette demi-proximité où il peut à la fois se distinguer de ce qu'il exècre et le condamner avec éloquence, à distance. Il entend ne rien perdre de sa personnalité au sein d'une compagnie qui doit souffrir son mépris et lui savoir gré de sauver sa singularité par l'expression de ce mépris. Il réussit à se retrancher du monde, sans le quitter, et le sentiment qu'il a d'être unique se tourne peu à peu en vague aigreur de représaille. « Eh bien, madame, dit Octave, ... ce qui souvent me met du noir dans l'âme, ce que je n'ai jamais confié à personne, c'est cet horrible malheur : je n'ai point de *conscience*. Je ne trouve en moi rien de ce que vous appelez le *sens intime*, aucun éloignement *instinctif* pour le crime. » Il y prend de l'humeur et transporte avec lui sa révolte dans les salons où il va l'égarer à dessein pour mieux éprouver sa souffrance. Ainsi Stendhal ne se privait-il pas de risquer aux soirées de M. Cuvier ou du baron Gérard l'idée excessive

qu'il se faisait des rapports sociaux en général, et de la conversation telle qu'elle doit être, en particulier. La désillusion venait ensuite, et ce sourd ressentiment produit par la soif de plaire, le dépit de n'être pas cru et une sorte de passion vindicative dirigée contre une nation dont les habitants, à l'entendre, parce qu'ils excluent le naturel dans les arts autant que dans leur vie personnelle, ne sauront jamais forcer la sympathie par des moyens humbles et pudiques : « Le Français qui parle cherche toujours à relever sa propre importance et dans tout ce qu'on dit, il cherche toujours une épigramme ou quelque chose d'aimable pour lui, ne songeant que très secondairement au but de la conversation... L'homme qui cherche habituellement des vérités morales et qui est sans cesse occupé à faire des raisonnements sur cet objet, prend l'habitude d'un style vrai et naturel qui, porté dans la société, y produit beaucoup de désordres. »

Mieux que personne, Stendhal connut la mélancolie de ceux qui attendent trop d'autrui et sont trop désenchantés dans leur attente. A la longue, il ne trouva plus refuge que dans une abstention proprement homicide : arrivant un matin à Dôle, il écrit, à peine quittée la malle-poste : « Je ne daigne pas sortir de mon auberge pour voir cette ville ; qu'y verrais-je ? De l'ennui, dissimulé par des gestes gauches, et de l'envie se montrant, au contraire, à découvert, par des remarques vraies sur les petits malheurs du voisin. » Mais la dialectique de l'antipathie stendhalienne au réel ne se bloque pas ici pour autant : de même que le défaut d'indulgence à la pauvreté des pensées quotidiennes mène peu à peu Julien, Octave, Henri Beyle à ce désert où ils trouvent le seul air qui leur soit respirable, de même, rendus à la sagesse préservée de tout contact à laquelle ils doivent de tolérer les pires épreuves, ils voient dans le fait d'être seuls et sans amis une raison suffisante pour affirmer leur supériorité face à ce dont ils se sont à jamais détachés, et par là l'affronter à nouveau. Se retirer du monde ne suffit pas à en délivrer : à proportion que l'on prend plus de champ par rapport aux trivialités, aux médiocrités ou aux malpropretés qui forment communément le tissu d'une vie réussie, on s'admire davantage de l'effort qu'il a fallu fournir pour se déprendre de l'habitude acquise, on réprouve davantage ceux qui n'ont pu renon-

cer à mille sortes de facilités condamnables et qui, à leur tour, devancent par une hostilité constante la honte de se savoir jugés. Stendhal écrit dans *De l'Amour* : « Rien n'est odieux aux gens médiocres comme la supériorité de l'esprit : c'est là, dans le monde de nos jours, la source de la haine ; et si nous ne devons pas à ce principe des haines atroces, c'est uniquement que les gens qu'il sépare ne sont pas obligés de vivre ensemble. Que sera-ce dans l'amour, où, tout étant naturel, surtout de la part de l'être supérieur, la supériorité n'est masquée par aucune précaution sociale ? » Il confie une autre fois à sa sœur Pauline : « Il faut jouir de soi-même dans la solitude, et, à l'égard de ses amis, ne dévoiler ses pensées qu'à *mesure* de l'esprit qu'on leur trouve ; autrement, on court le danger de leur paraître supérieur ; de ce moment, on est perdu. » La société triomphe par une espèce d'inimitié impérissable des obstacles qu'oppose à son empire la part secrète des grands caractères.

Chaque fois qu'Octave prend plus douloureusement conscience de l'importance pratique conférée par ses proches à ce qui, en lui, interdit toute ressemblance avec eux et s'oppose à tout espoir de vraie fraternité, son abattement grandit ; mais le miracle c'est qu'il trouve dans l'humiliation, et dans la tentation même de succomber à la réprobation, un remède à l'inquiétude qui devrait pourtant le priver de forces. En prenant de la hauteur, en se détachant de ceux qui le repoussent, il affirme sa suprématie sur tout le monde, seule condition de sa survie. Cet état de supériorité, il y aspire comme à l'amer privilège de sa condition et il le refuse à la fois, lorsqu'il l'a atteint, comme un signe de l'adversité qui le frappe. Alternance qui crée et qui explique l'anonymat où il désire enfouir enfin son personnage : « Mon imagination est tellement sotte en de certains moments, et s'exagère si fort ce que je dois à ma position que sans être souverain, j'ai soif de l'*incognito*. Je suis souverain par le malheur, par le ridicule, par l'extrême importance que j'attache à certaines choses. » Octave réunit dans cet incognito convoité des éléments bien disparates : le plaisir de changer d'aspect avec l'agrément de rester soi-même ; l'illusion de la pleine liberté avec le sentiment, accru encore par cette illusion, de la dépendance au moi ; la confusion du véritable et du vraisem-

blable, pleine de troubles attraits. Il aperçoit tour à tour, dans ce bien inaccessible qui lui permettrait d'échapper un moment au sort qui l'accable, l'apanage s'attachant à une suzeraineté visiblement funeste et le symbole du regret qu'il a d'être à jamais différent de tous les autres. Ces deux images font les deux faces d'une même tristesse : monarque d'un nouveau genre, il savoure dans l'incognito non pas la surprise de quitter son intimité, mais l'évidence de sa propre stabilité sous tous les déguisements imaginables, son *identité* et non la perte de cette identité.

Ainsi Stendhal mettait-il quelquefois un faux nez en littérature pour goûter un bel instant la fantaisie de n'être plus lui-même, et la satisfaction de se trouver aussitôt rassuré. Les noms d'emprunt qu'il choisit, les mauvais anagrammes qu'il prodigue dans sa correspondance, les dates inexactes qu'il multiplie à tout propos lorsqu'il s'agit de faits touchant à sa vie personnelle, les artifices qu'il emploie pour maquiller sa vraie pensée quand elle peut sembler subversive, autant de procédés qui lui procurent l'occasion de changer un peu de peau et, dans un autre corps, de vérifier l'éternité de sa nature irremplaçable. On signe Cottonet ou Tombouctou, Jules Pardessus ou William Crocodile, parce qu'on met plus haut que tout un certain *Arrigo Beyle, Milanese*. Sans doute Stendhal croit-il dissimuler par ces ruses épaisses, sinon ses propos à l'investigation des polices, du moins son âme aux soupçons blessants des *bâtards* et des *jésuites* de toutes époques auxquels malgré lui il va fournir de la lecture. Ce qu'il cherche cependant au fond, en brouillant les traces çà et là sur son passage, c'est à fuir sa propre image, c'est un dédoublement qui le confirmera dans la constance de son immunité à n'importe quelle métamorphose. « Dominique » prend le masque, moins pour déjouer l'inquisition de ses ennemis, se soustraire à l'indiscrétion de ses amis ou échapper aux curiosités des indifférents, que pour contrôler la résistance de son génie particulier à toutes les altérations apparentes. L'incognito lui donne conscience de son intégrité personnelle, lui permet d'éprouver la permanence des goûts et des dégoûts qui définissent son être moral.

***

Seul au monde et pourtant souverain, l'emportant sur tous par cette solitude meurtrière qui attire sur lui l'attention, le héros stendhalien commence à prendre vie lorsqu'il brave la peur de l'humiliation qui marque sa première rencontre avec la société — et qu'il triomphe de cette peur. « ... Il faut renoncer à tout cela, se dit-il, plutôt que de se laisser réduire à manger avec les domestiques. Mon père voudra m'y forcer ; plutôt mourir... Il puisait cette répugnance dans les *Confessions* de Rousseau. C'était le seul livre à l'aide duquel son imagination se figurât le monde. Le recueil des bulletins de la Grande Armée et le *Mémorial de Sainte-Hélène* complétaient son coran... Il regardait tous les autres livres du monde comme menteurs, et écrits par des fourbes pour avoir de l'avancement. » On reconnaît le début du *Rouge*, et en cette ouverture fameuse on voit aussi la source claire de tous nos sentiments : l'appréhension du mépris des autres. Cette anxiété, qui est peut-être l'unique faiblesse visible des parvenus puissants[1], donne par contre de la force aux cœurs doux et sensibles, à qui elle offre des ressources pour prévoir et prévenir un affront supposé : « Julien avait compris que se laisser offenser impunément une seule fois par cette fille si hautaine, c'était tout perdre. Si je dois me brouiller, ne vaut-il pas mieux que ce soit de prime abord, en défendant les justes droits de mon orgueil, qu'en repoussant les marques de mépris dont serait bientôt suivi le moindre abandon de ce que je dois à ma dignité personnelle ? » Une crise continuelle de défiance isole ainsi les créatures de Stendhal à l'intérieur même de la compagnie où leur est réservée une place honorable : à force de redouter la parole ou le geste attestant à leurs yeux un manque d'égards bien lisible, ils s'essayent à le deviner, ils l'anticipent par précaution, ils s'emploient à le devancer par des marques de froideur parfaitement outrageantes.

1. Julien visite la maison de Valenod, à Verrières : « Tout y était magnifique et neuf, et on lui disait le prix de chaque meuble. Mais Julien y trouvait quelque chose d'ignoble et qui sentait l'argent volé. Jusqu'aux domestiques, tout le monde y avait l'air d'assurer sa contenance contre le mépris. »

Si le héros stendhalien refuse de courir le risque de l'humiliation, ce n'est pas par majoration vaniteuse de sa propre importance, mais pour éviter la honte d'avoir à se mépriser soi-même ; il n'a souci que de défendre sa propre opinion devant lui, de sauver jusqu'au bout l'estime en laquelle il se tient, liée à l'appréciation du monde. Stendhal, devant une option intrépide, entend gagner à la fois le respect d'autrui et celui qu'il se doit à lui-même. Une forme (d'ailleurs atténuée) de vanité sociale le pousse sans doute à réclamer les signes de considération qui exaltent l'idée qu'il se fait de son personnage : mais le véritable opprobre, selon lui, c'est de prendre un parti sans grandeur. « Julien fut maussade toute la soirée ; jusqu'ici il n'avait été en colère qu'avec le hasard et la société ; depuis que Fouqué lui avait offert un moyen ignoble d'arriver à l'aisance, il avait de l'humeur contre lui-même. » En toute occurrence, il a soin de solliciter en premier son appréciation personnelle. En invoquant l'approbation des autres, il objective l'assentiment qu'il se donne à lui-même dans les grandes occasions.

Comment éviter le malheur de démériter devant soi ? Ici prévaut une règle invariable, une sorte de loi morale ou de point d'honneur auquel il suffit de se référer pour trouver l'accord intime plus fort que les plus durs obstacles : faire en tout un choix difficile. Principe où se résument en même temps un style de vie et une maxime d'action communs à tous les caractères que Stendhal peint avec dilection. Tandis que la moyenne des hommes ne s'attachent qu'à l'effet pratique de leurs actions, les personnages chers à H. B. unissent dans les affaires qu'ils entreprennent l'ambition pragmatique et l'intention esthétique, un savoir-vivre et un savoir-faire. Mathilde de la Mole pense : « Si, avec sa pauvreté, Julien était noble, mon amour ne serait qu'une sottise vulgaire, une mésalliance plate ; je n'en voudrais pas ; il n'aurait point ce qui caractérise les grandes passions : l'immensité de la difficulté à vaincre et la noire incertitude de l'événement. » Mais Julien lui aussi, Fabrice ou Lucien, que cherchent-ils sinon la grâce dans l'effort, le plus grand péril dans le jeu des possibles ? Ces jeunes stratèges pourtant amis du naturel ne se satisfont que d'une victoire chèrement gagnée, et d'une dispute onéreuse :

leur amour-propre se confond avec le goût qu'ils ont pour la difficulté.

Aussi semblent-ils toujours emportés par le désir de prendre une détermination, par l'urgence insolite de ce désir, qui leur permet de lutter contre l'opinion présumée que chacun se ferait d'eux et qu'ils imaginent volontiers mortifiante. Leur caractère se définit à la limite par les décisions généralement héroïques auxquelles il leur plaît de s'arrêter en plusieurs occasions bien précises. De là ces plans de campagne qu'ils tirent à profusion, tous les programmes d'action si mûrement réfléchis qu'ils dressent par sécurité, au nom de l'idée qu'ils ont de leurs devoirs envers eux-mêmes. Songeant sur le tard à la comtesse Dulong, Stendhal note : « Je me suis toujours repenti de ne pas l'avoir aimée [1] » ; mais Julien, lui, choisit par bravade de conquérir Mme Derville parce qu'il la soupçonne, d'ailleurs à tort, d'aimer en lui, non point le latiniste et le théologien, mais l'ouvrier charpentier qui s'est présenté à elle en rougissant, un beau matin, sa veste de ratine sur le bras. Chez ces hommes si attachés au plaisir, quelle surprise de trouver le plaisir lié à l'idée du *devoir*, et de *danger*. Parlant pour son propre compte, Stendhal écrit un jour : « Je voudrais ce danger de tous les moments sous toutes les formes, et pour tous les intérêts de l'existence, qui formait l'essence de la vie au moyen âge. » Ce risque terrible qu'il n'a pu rencontrer dans la vie, voici qu'il l'intègre à son être profond et qu'il le découvre maintenant, intériorisé donc intensifié, en chacun des sentiments qui le mènent. Sa timidité, c'est la perception du danger qui l'habite ; son cynisme, la réponse héroïque à l'angoisse que la menace de ce danger fait naître.

L'admiration que Stendhal ne cessa de nourrir à l'égard de la passion italienne dans ce qu'elle a de contraire à la gentillesse des Français trouve son origine dans la partie inquiète, donc française, de son propre caractère. Se remémorant, un jour de janvier 1836, à Rome, divers épisodes datant de sa treizième année, il écrit : « Je vois aujourd'hui que ce que nous ambitionnions était la victoire sur cet animal terrible : une femme

1. « L'on ne délibère point là-dessus, l'on y est porté et l'on a le plaisir de se tromper quand on consulte. » (*Discours sur les Passions de l'Amour.*)

aimable, juge du mérite des hommes, et non pas le plaisir. » L'amant du pur plaisir incorpore quelque impatience de vanité à sa vie émotive : privé des rudes sensations que procurent le poison, les poignards et les strangulations à l'aide de petits cordons de soie cramoisie, il peut se dédommager de son ennui, de la mortelle *seccatura*, en guettant l'éclat que fait la gaieté dans les yeux d'une femme jeune et jolie. L'arbitrage de l'interlocutrice dont on veut mériter la faveur introduit enfin dans la vie cette conjoncture alarmante et hasardeuse si nécessaire à la santé des passions.

Pour le reste, l'exercice du mépris subvient et remédie à tout. Jamais peut-être dans aucune littérature le mépris ne fut plus magnifiquement dispensé, et par un homme plus inquiet de l'encourir pour lui-même. Henri Beyle ne s'appartient vraiment que quand il nous parle de ce dont il est le plus éloigné. Ce sont les victimes de sa haine glacée qui nous révèlent surtout les objets de sa prédilection ; et son image se creuse en nous d'abord grâce à quelques signes d'aversion nettement définis. Il se sauve du consentement aux deux ou trois vilenies peut-être nécessaires pour vivre, par l'expression d'un mépris constamment répété. Rien n'y fait : il est devenu plus difficile, depuis Stendhal, de vanter la richesse, l'ennui, la vertu, les gardiens de prison et les hauts fonctionnaires.

Il faut voir qu'ici le ressort du mépris est instinctif et non pas réfléchi : le ressentiment est plutôt pour Stendhal une façon d'être (et dans certains cas de se décrire) lui-même que l'occasion d'entrer en conflit avec d'autres. Les traits de feu qu'il décoche, c'est pour grandir l'idée qu'il veut donner de lui et non pour sauver quelque rancune de vanité meurtrie. Il entend refuser de payer la dîme, et qu'on le sache. « Je n'aime pas assez l'argent pour entrer au comptoir, répondit Lucien. Je ne pense pas assez au *métal*, je n'ai jamais senti vivement et longtemps son absence. Cette absence terrible ne sera pas toujours là, en moi, pour répondre victorieusement à tous les dégoûts. » Au seuil d'une mort ignominieuse, Julien Sorel fait ses comptes et trouve lui aussi dans le pur dégoût la force de ne pas succomber à la haine : « Je ne laisse aucune obligation non remplie, je ne dois rien à personne ; ma mort n'a rien de honteux que

l'instrument : cela seul, il est vrai, suffit richement pour ma honte aux yeux des bourgeois de Verrières ; mais sous le rapport intellectuel, quoi de plus méprisable ! Il me reste un moyen d'être considérable à leurs yeux : c'est de jeter au peuple des pièces d'or en allant au supplice. Ma mémoire, liée à l'idée de l'*or*, sera resplendissante pour eux. » Il advient certes que la raillerie chez Stendhal soit décidément corrosive et négative, qu'il y trouve un simple expédient, peut-être littéraire, pour offenser à mort quelque lecteur en proférant une vérité désobligeante. Il écrit, par exemple, dans les *Promenades* : « La religion actuelle, que le vulgaire croit *antique*, a été faite par les papes qui ont régné depuis le concile de Trente. Mais ces choses sont éloignées de nos yeux par ceux à qui elles donnent de *bons carrosses à ressorts bien liants*, ou le délicieux plaisir du pouvoir [1]. » Mais ce genre d'esprit, qui n'a pas pour effet immédiat de sublimer l'auteur à ses propres yeux et aux nôtres, intervient comme un luxe dans l'œuvre de Stendhal, comme un surplus de prodigalité vitale. Partout ailleurs Stendhal cherche, en blessant, à présenter au public non point les tares qu'il dénonce, mais l'innocence scandaleuse de celui qui les dévoile et qui fait par là mieux paraître la véritable candeur de son âme. On lit dans la *Vie de Henry Brulard* ces lignes fort justement senties : « Quand ils sont arrivés au bien-être, [les gens à argent] se mettent à haïr les gens qui ont été lus du public. Les commis des affaires étrangères seraient bien aises de me donner quelque petit déboire dans mon métier. » De Mme Grandet, Stendhal écrit dans *Lucien Leuwen* : « Son âme n'avait pas la supériorité qu'il faut pour chercher l'estime des gens qui estiment peu la noblesse. » A Viollet-le-Duc, il demande simplement : « Viendrez-vous jeudi à l'Académie ? M. de Barante doit y dire du mal de feu M. de Robespierre, qui n'a pas de cordons à donner. » Quand il châtie bourgeois et ministres, lorsqu'il fustige en littérature M. de Maistre ou Mme de Staël, les *ouvrages à la Sand* ou la critique de complaisance,

1. Ou encore, dans des notes sur *Armance* (dites *marginalia* de l'exemplaire Bucci) : « Ce qui perd la littérature française, c'est le *genre grossier*. Les charlatans ont des sujets à cause des industriels qui, arrivés à 8 000 francs de rentes, font quelque consommation de livres et donnent leur *avis* sur les choses littéraires sans avoir le temps de se former un avis. »

il n'a guère qu'un seul souci profond : se bien peindre lui-même et ne pas trahir le vœu qu'il a fait de ne jamais manquer aux quelques préceptes de dignité fondamentale qui lui rendront toujours odieux, entre autres choses, l'emphase provinciale, l'ambition des gagne-petit, l'orgueil de l'intrigue triomphante et la léthargie des âmes froides. Pour mieux mettre à nu ses sentiments et mieux éloigner de lui les auteurs des bassesses auxquelles il s'en prend le plus communément, il en vient à confondre ceux-ci sous une dénomination générale : *ces gens-là*, vocable auquel il destine désormais les marques d'une aversion indifférenciée : « Quand donc aurai-je contracté la bonne habitude de donner de mon âme à ces gens-là juste pour leur argent ? » (*Le Rouge et le Noir.*) « ...Il est fatal, pensait-il, que même dans leurs meilleurs moments, ces gens-là trouvent le secret de me choquer. » (*Le Rouge et le Noir.*) « C'est bien assez de voir ces gens-là quand on va les solliciter le matin. » (*Lucien Leuwen.*) La solitude de Stendhal dans l'univers des vivants, c'est qu'il ne peut même pas avoir d'ennemi personnel : chez lui, la force de mépris manifeste seulement l'idée ardente, à laquelle il s'est sans cesse tenu, de ses devoirs envers lui-même.

***

« La sensation de l'estime n'est pas tout pour moi ; j'ai besoin des plaisirs donnés par une ancienne civilisation...» Le premier Français à aimer véritablement le bonheur s'est maintes fois interrogé sur l'origine de cette étrange affection. Il ne voit au fond de lui, pour l'expliquer, qu'une espèce encore sauvage d'aptitude inavouable à épuiser les délices que peuvent donner, au choix, les sorbets, les femmes, le beau chant ou la compagnie de plusieurs personnes éprouvant un égal agrément dans l'habitude de se retrouver pour souper. Jusqu'alors, on n'avait guère cherché dans le plaisir que la joie de passer outre aux interdits de la morale obligée, de défier les prohibitions sociales ou simplement de tenir son rang en étanchant sa soif. Stendhal, lui, *s'éprend* du bonheur bien plutôt que de ce qui peut en procurer. Or, cet état même suffit déjà à en donner : remarquez qu'un homme fortement décidé à braver l'inquiétude fait par là reculer

sinon l'adversité, du moins les soucis qui l'accompagnent. Stendhal ne reproche jamais rien aux circonstances où il se voit placé : l'esclave du bonheur à l'italienne se retrouve lui-même jusque dans le plaisir lié au malheur d'aimer.

La définition stendhalienne du bonheur offense non pas tant pour ce qu'elle exclut clairement ceux (ils sont sans nombre) à qui elle ne peut pas convenir, que parce qu'elle efface toutes les sortes de distinctions entre lesquelles il plaît à chacun de trancher au nom de raisons jugées graves. Qui accepterait d'écrire, comme Stendhal dans la Deuxième Préface de *Lucien Leuwen* : « Entre deux hommes d'esprit, l'un extrêmement républicain, l'autre extrêmement légitimiste, le penchant secret de l'auteur sera pour le plus aimable. En général, le légitimiste aura des manières plus élégantes et saura un plus grand nombre d'anecdotes amusantes ; le républicain aura plus de feu dans l'âme et des façons plus simples et plus jeunes. » Qui voudrait ressembler à Mosca, et contraindre sa conduite, au su de tous, au seul et sévère principe qui guide ce ministre fameux : « Le comte n'avait pas de vertu ; l'on peut même ajouter que ce que les libéraux entendent par *vertu* (chercher le bonheur du plus grand nombre) lui semblait une duperie ; il se croyait obligé à chercher avant tout le bonheur du comte Mosca della Rovère. » Cette notion du plaisir n'est pas simple ; elle exige, en particulier, de l'individu qui la met en pratique, qu'il tâche de céder à ce qu'il y a en lui de plus secret et de plus équivoque : sa passion dominante. Il lui faudra secouer le joug des routines et des conventions pour jouir de la peinture, — non pas même, pour consentir à la joie que cause la vue d'un tableau, pour jouir du plaisir commandé par le peintre. Stendhal savait que rien ne nous est plus difficile que d'adopter l'attitude qui nous est naturelle ; en général, nous cherchons à tâtons. Il dit : « Comment expliquer cet effet nerveux et cet agréable pouvoir de tuer le plaisir des beaux-arts que possède l'amabilité française ? Est-elle jalouse d'un plaisir qu'elle est impuissante à partager ? Je crois plutôt qu'elle le trouve une affectation ridicule. » Et encore : « Un sous-lieutenant du Midi de la France qui n'a pas lu Laharpe est beaucoup plus près d'être adoré d'une Italienne, qu'un charmant

jeune homme de Paris, membre de la Société pour la morale chrétienne, et qui a déjà fait imprimer deux poèmes délicieux. » Le plaisir serait proche si nous ne le détournions par un sentiment de honte mal appliquée. Entendez l'homme qui parle ainsi : il dit que le bonheur est à prendre.

Il montre en outre que chacun est maître de désigner ce qui lui donnera la plus grande puissance de plaisir à un moment particulier de sa propre existence. Il faut se décider, et puis n'attendre pas que les délais soient courus. Fidèle en cela à ses principes, Stendhal montra dans le *choix* qu'il fit de ses préférences une large liberté de détermination ; il mit dans le génie qu'il fallait pour rassasier tous ses goûts à la fois autant de hâte qu'on le pouvait raisonnablement. La félicité fut pour lui, selon les jours, l'opéra-bouffe ou Saint-Simon, Helvétius ou Vigano, lord Byron ou Montesquieu ; au hasard de sa vie, pêle-mêle, le Corrège, Tracy, Pergolèse, Rossini, Napoléon Bonaparte, les soupers au Café Anglais, quelques aspects du lac Majeur, les *Mémoires* du maréchal Gouvion Saint-Cyr et les « réunions anglaises » de Delécluze. Mais, plus que dans ces objets d'un vif quoique inégal attachement, ce fut dans sa constante disposition à la diversité du bonheur qu'il puisa de quoi lutter contre le fol attrait du mépris. « Lorsqu'on s'est donné un but, par exemple de se faire une idée nette de la conjuration de Fiesque, à Gênes, en 1547, le livre le plus insipide prend de l'intérêt ; c'est comme en amour la rencontre d'un être indifférent qui vient de voir ce qu'on aime ; et cet intérêt double tous les mois jusqu'à ce qu'on ait abandonné la conjuration de Fiesque. » En fait, Stendhal se résigne toujours aux formes occasionnelles sous lesquelles le plaisir se présente : à preuve que des événements de qualité fort dissemblable lui procurent un sentiment de volupté analogue. Les sources de contentement ne sont rien pour lui ; ce qu'il chérit entre tout, c'est son égale facilité à épuiser les mille moyens qu'il y a de mettre à profit, en une circonstance déterminée, la brièveté de la vie. Il ne juge un divertissement que sur son intensité de séduction instantanée, il s'interdit de le comparer à n'importe quel autre : pourquoi lutter contre un charme de toute façon agissant ?

Ainsi faut-il entendre des maximes un peu cavalières,

comme celle-ci, par exemple, sur laquelle il ne serait pas trop malaisé de se méprendre : « Telle femme insignifiante donne un plaisir charmant, la nuit dans un beau lit d'acajou. » Se promenant un jour aimable de printemps dans les jardins de la villa Ludovisi, il note avec sagesse : « Que demandons-nous à ce beau lieu ? Du plaisir ; si nous le trouvons dans le jardin, pourquoi l'aller chercher devant l'*Aurore* du Guerchin ? Peut-être n'y est-il pas. » Mais si ce voyageur à l'esprit caustique entre tous se donne la peine de traverser la Manche, c'est pour s'attendrir loyalement sur les rosiers des Anglaises : « Londres me toucha à cause des promenades le long de la Tamise vers *Little Chelsea*. Il y avait là de petites maisons garnies de rosiers qui furent pour moi la véritable élégie. Ce fut la première fois que ce genre fade me toucha. » Il atteint à une sorte assez rare de béatitude persévérante, non point, comme beaucoup, en définissant brutalement ce qui seul est susceptible de lui donner du plaisir et en s'obstinant à sauver cette définition au mépris des circonstances, mais en faisant place chaque jour en lui à la joie contingente. Le bonheur à son gré ne doit pas être une ambition, mais une échéance : qu'on y voie donc, au lieu d'un prétexte à convoitise, un objet de fascination. Il y a dans les *Souvenirs d'Égotisme* une petite phrase où culmine cette nuance de sensation puissamment stendhalienne et dont il est difficile de n'être pas ému, peut-être jusqu'aux larmes, pour peu qu'on la pénètre à fond : « A force d'être heureux à la Scala (salle de Milan), j'étais devenu une espèce de connaisseur. » Exquise humilité, réserve exemplaire : il s'est trouvé un écrivain au moins qui s'est cru tenu, à cause de son bonheur, à montrer du respect humain.

Pour les âmes tendres comme la sienne, le bonheur est poursuivi avec si peu de méthode que sa proximité se traduit d'abord pour elles par de la honte et de l'embarras. Chez les héros de Stendhal, le sentiment violent est perçu au début comme une surprise gênante, comme l'impuissance même où ils sont de se dominer et de diriger leur comportement. Ces cœurs de bronze à la menace et au danger, lorsqu'ils sont saisis par une émotion vive, ne trouvent en eux aucun ressort pour résister au trouble que cette émotion leur apporte. De même que, d'après Pascal, l'éternuement absorbe toutes

les facultés de l'âme, l'extrême joie chez Stendhal frappe au principe de la vie et suspend un long moment la volonté. Voici Julien devant Mme de Rênal : « Son imagination remplie des notions les plus exagérées, les plus espagnoles, sur ce qu'un homme doit dire, quand il est seul avec une femme, ne lui offrait dans son trouble que des idées inadmissibles. » Voici Lucien avec Mme de Chasteller : « Pour se justifier de la faiblesse et du malheur d'aimer, il se disait qu'il n'avait jamais rencontré une physionomie aussi céleste ; il se livrait au plaisir de détailler cette beauté, et sa gaucherie s'en augmentait. » Le plaisir de l'amour se trahit en premier par une commotion qui prive le jugement des forces nécessaires pour le guider.

Cet ébranlement peut se communiquer de proche en proche et retentir sur tous les gestes de la vie : la passion, à dater d'un beau jour, enveloppe ainsi les actes de Julien d'un vent de folie tyrannique qui anéantit à ses yeux ce qui autrement aurait présenté pour lui de l'importance : « Julien pouvait espérer un évêché, si M. de La Mole arrivait au ministère ; mais à ses yeux tous ces grands intérêts s'étaient comme recouverts d'un voile... L'affreux malheur qui en faisait un maniaque lui montrait tous les intérêts de la vie dans sa manière d'être avec Mlle de La Mole. » Quand il préfère la grâce du bonheur à sa vocation d'ambitieux, l'émotion use en lui le calcul et tue l'admiration que lui inspire, par exemple, le cynisme du prince Korasoff. Mais l'amour-propre l'emporte jusqu'à la fin, en lui, sur la force de l'amour : comme il s'est épris de Mathilde par défi, pour se venger d'une froideur insultante, comme en l'aimant il a soin d'entretenir par quelques mots cruels savamment distribués la permanence de leur mutuel attachement[1], une fois qu'il se saura l'objet d'une prédilection exclusive, il ne prendra même plus la peine de témoigner à Mathilde de La Mole une flamme désormais inutile. Si l'on observe bien les caractères stendhaliens, on remarque que la passion dénuée d'amour-propre dure chez eux le temps d'un spasme ou ne doit la survie qu'à l'éloignement de la personne aimée. Le plus sou-

1. « Julien avait suivi son rôle avec tant d'application, qu'il était parvenu à lui faire penser qu'elle était celle des deux qui avait le plus d'amour. »

vent, c'est le raisonnement ou la dissimulation qui sauve la seule espérance du bonheur : « Il s'étonnait de l'absence du bonheur ; enfin pour le sentir il eut recours à sa raison. Il se voyait estimé par cette jeune fille si fière, et qui n'accordait jamais de louanges sans restriction ; avec ce raisonnement il parvint à un bonheur d'amour-propre. » La vanité française investit enfin la passion à l'italienne et s'unit à elle intimement : « ... Il entrait sans doute beaucoup de vanité dans mon plaisir, mais de vanité unie à un peu de sentiment ; sans ce mélange, au bout de quelques minutes, une jouissance de vanité n'est presque plus rien pour moi. »

De là procède l'attention que Stendhal ne cessa de porter au phénomène du souvenir. L'expérience du rappel ne présente pas, pour lui, le seul avantage de raviver un instant du temps révolu en compensant ce qu'il peut garder d'incomplet et d'inaccompli, l'intérêt de ranimer en l'enrichissant cette portion du moi que le cours des choses a dépassée sans l'entraîner, — elle l'éloigne surtout de la sensation actuelle, à laquelle il a toujours répugné, pour le livrer tout entier au sentiment de l'irréparable, de l'occasion manquée mais sublimée dans la mémoire. Le sens exaspéré qu'il a de sa dignité le rend peu à peu étranger au réel et par là inapte à quelques-unes des entreprises humaines où la vulgarité intervient comme un ingrédient nécessaire. Stendhal, c'est d'abord l'homme qui périt de n'être pas naturellement accordé à cette portion de la durée où il arrive que quelque chose *se passe*. « Je me trouvai sur les six heures, aimer M^me^ P[ietragrua] ; la timidité naquit ; dès cet instant un noir affreux remplit mon âme. Ce *noir* venait en grande partie de ce que mille petites sources de bonheur par souvenir, petites sources qui faisaient un fleuve, se trouvèrent taries en un instant. » Stendhal n'est à l'aise que dans la réminiscence et l'anticipation, parce que l'une et l'autre le détachent et dans certains cas le dispensent des actes que commande une situation se présentant distinctement. Pour s'épanouir, ses sentiments ont besoin d'un abri : ce refuge est le recul de la mémoire ou du projet. « Je suis le contraire de J.-J. Rousseau en beaucoup de choses sans doute, et en particulier en celle-ci, que je ne puis travailler que loin de la sensation. » Il dit un autre jour : « ... Mon

caractère, dans lequel la force nécessaire pour l'exécution tue le sentiment. » Ce qu'il goûte, lorsqu'il se rappelle, par exemple, l'image d'une femme aimée, ce n'est pas le plaisir du souvenir, mais le plaisir de la présence revécue. Le recours à la mémoire signifie à ses yeux la revanche d'un échec réel, mais surtout la volupté de faire échec au réel. Grâce à elle, il savoure à distance la perception d'une nature selon son cœur ; sa fantaisie recrée l'enchaînement de circonstances qui répond entièrement à ses vœux du moment : le voilà enfin, grâce aux souvenirs corrigés par son caprice, libre de ne pas agir. « Les hommes, dont il venait de voir la fleur ce soir-là, étaient faits pour le faire douter de la possibilité de l'existence d'êtres comme M^me^ de Chasteller. Ce fut avec délices qu'il retrouva cette image chérie, elle avait comme la grâce de la nouveauté, qui est l'unique chose peut-être qui manque au souvenir de l'amour. » Séparé des autres, délivré des impressions cruelles auxquelles la rencontre avec autrui expose irrésistiblement sa sensibilité défiante, seul avec l'opinion qu'il a de lui et quelques regrets réparés en imagination, le voilà livré à cette aboulie d'exécution où se repose quelquefois son génie inquiet et irrésolu.

Indécision de caractère qui fait une fois par siècle un littérateur de génie. Ce qu'on prend chez Stendhal pour de la timidité est aussi un retrait propice à l'observation, un relais de réflexion créatrice : il n'y a de grands romanciers que parmi les individus qui ne sont pas entièrement à ce qu'ils font. Ceux qui devancent par la pensée l'objet proposé à l'attention sont facilement dans l'embarras lorsqu'il leur faut en public se prononcer ou prendre une détermination ; mais le trouble qu'ils ressentent, ou l'appréhension du trouble qu'ils pressentent, en contribuant à élargir la distance qui les sépare du monde, accroît en eux la puissance d'examen, affine l'esprit critique et le soupçon du ridicule. C'est en s'écartant de la sensation, en refusant de se laisser envahir par l'impression immédiate que Stendhal, qui prétendit si longtemps au rôle de *comic bard*, put remplir en partie cet emploi d'ailleurs inférieur à ses dons. En visite au Musée d'Histoire naturelle de Florence, il remarque avec surprise : « J'observe davantage l'accent vraiment florentin du garde qui me parle, que

les choses qu'il me montre[1]. » Ailleurs, il note soudain : « A force de penser à la pensée, je n'ai pas un souvenir dans le moment de l'orthographe du mot *eccès*, écrit d'abord ainsi. » Il explique plus tard sa manière d'être à ce sujet d'une façon parfaitement plausible : « Cet homme étant penseur par état et aimant son état ne donne jamais toute l'attention possible à ce qu'il fait. Il se pourrait que ce ne fût pas par timidité qu'il n'eût pas dans la vie des petites audaces journalières qui font l'occupation d'un sous-lieutenant... Ses pensées sont neuves parce qu'il a refait à neuf beaucoup d'idées générales qui servent de mesure, comme : gloire, grandeur, bonheur, etc. La timidité est peut-être une qualité nécessaire à un observateur. Elle lui fait voir les nuances de chaque chose, il les voit avec exactitude parce qu'il les pèse. »

Décider d'avance de la figure que l'on fera en une occasion incertaine, conformer sa conduite à ce serment qu'on a prêté devant soi-même sans jamais plus s'en départir est l'un des moyens auxquels Stendhal a recours lorsqu'il s'agit pour lui de prendre ses distances vis-à-vis du monde extérieur. Le petit stock de consignes précises et sommaires qu'il transporte dans ses bagages d'aide de camp, d'amoureux, de touriste, d'homme du monde, lui sert à s'épargner la déchéance d'être surpris par l'événement. Quelques préceptes d'application universelle l'aident à guider son comportement, en toute circonstance, selon les normes qu'il a choisies, et par là lui permettent de garder la tête libre : « *For me.* Règle de conduite en amour : avoir des accès de colère tous les mois[2]. » Ou bien : « Se faire chaque soir cette

1. Un spectacle l'arrête tout de même : « ... J'ai vu ici le premier squelette qui m'ait paru beau. On sent de quel genre de beauté est susceptible un squelette : le grandiose ; mais il en a vraiment. »

2. Mérimée confirme à ce propos ce que Stendhal a si souvent répété : « Dans la pratique de la vie, B... avait une suite de maximes générales qu'il fallait, disait-il, observer infailliblement sans les discuter, dès qu'on les avait une fois trouvées commodes. A peine permettait-il d'examiner un instant si le cas particulier rentrait dans une de ses théories générales. » Mérimée cite encore ce trait piquant du même auteur : « Il avait souffert, comme tant d'autres, de la mauvaise honte dans sa jeunesse. C'est une chose difficile pour un jeune homme, que d'entrer dans un salon... Je vous conseille, me disait-il, d'entrer avec l'attitude que le hasard vous a fait prendre dans l'antichambre : convenable ou non, qu'importe. Soyez comme la statue du commandeur, et ne changez de maintien que lorsque l'émotion de l'entrée aura disparu. »

question : « Ai-je assez ménagé la vanité de ceux avec qui j'ai vécu aujourd'hui ? » En cherchant à prévenir l'imprévu, il entend principalement rendre le jour venu à son esprit la pleine étendue de ses moyens. Il ne conçoit pas la préméditation comme une recette pour parvenir à certaines fins immédiates, mais comme une fonction générale dont l'exercice toujours recommencé libère en lui plusieurs facultés utiles à l'épanouissement de son génie.

L'inaptitude naturelle à l'effronterie qui n'a cessé de le paralyser depuis sa prime jeunesse, il l'entretient sagement, car il sait qu'elle multiplie en lui le don d'examen. Adolescent, il écrivait déjà : « Mon peu d'assurance vient de l'habitude où je suis de manquer d'argent. Quand j'en manque, je suis timide partout ; comme j'en manque souvent, cette mauvaise disposition de tirer des raisons d'être timide de tout ce que je vois est devenue presque habituelle pour moi. » Gaucherie dont il a garde de se défaire, impéritie dont il se lamente et se félicite à la fois, parce que, tout en limitant la part d'inattendu qu'il est si agréable de découvrir dans ses rapports avec autrui, elle trempe en lui la force d'attention nécessaire à son œuvre. Évitant de perdre contenance en telle conjoncture déterminée de sa vie personnelle, il peut lire plus clairement dans ses sentiments, il voit plus loin dans les autres. Il feint de croire que la pauvreté seule l'oblige à cet excès d'adresse, à cette froide dissimulation qui confirme en réalité son ascendant sur ceux qui l'entourent. Après un beau discours à Mélanie Guilbert, il s'exprime ainsi : « Tous mes propos d'amour avec elle ont été joués, il n'y en avait pas un de naturel. Tout ce que je lui disais était du Fleury tout pur ; j'aurais presque pu indiquer la pièce où je prenais chaque geste, et cependant je l'aimais. Fiez-vous ensuite à l'apparence ! Mais c'est que je sentais confusément que mon amour est d'une nature trop large, et trop belle, pour n'être ridicule dans la société, où il ne faut que des sentiments écourtés... Quand j'aurai joui six mois de 6 000 livres de rente, je serai assez fort pour être moi, même en amour. » A vrai dire, la froideur qui balance sa mauvaise honte en société favorise principalement l'acuité de sa vue. Les grands timides se cramponnent presque toujours à la timidité qui les accable, rendant par là plus visible la

rusticité dont ils souffrent, parce que l'embarras de leurs manières représente, ils le savent, leur dernière chance : la gêne qu'ils transportent avec eux et qui contamine jusqu'à ceux qu'ils approchent garantit leur propre supériorité sur ces derniers, puisqu'en les repliant sur eux-mêmes elle les laisse plus libres d'analyser les perceptions des autres.

Vus sous cet angle, les romans de Stendhal forment un code propédeutique de la réussite par la soustraction des sentiments naturels. Ils nous apprennent que, pour vivre en société, il n'est qu'une méthode : tuer le premier mouvement. Le monde appartient à ceux qui savent le mieux résister aux impulsions réflexes : « Si je ris, pensait-il, elle voit l'abomination de ce que je vais lui dire, et tout l'ennui qui m'assomme depuis une heure est perdu. Je manque l'occasion d'avoir le vrai *tirant d'eau* de cette vertu célèbre. » La fortune vient aux hommes qui, loin de persévérer dans l'être, s'emploient à camoufler leurs instincts et s'obligent à suivre quelques maximes sévères contredisant leur élan spontané. Beyle pour sa part accumule les précautions. En même temps ou presque qu'il couche sur le papier l'une de ces déterminations fatales qui doivent gouverner son existence : « On n'a de talent et de force auprès des femmes qu'autant qu'on met à les avoir exactement le même intérêt qu'à une partie de billard », il écrit avec prudence au baron de Mareste : « Je voudrais une recette pour teindre les cheveux grisonnants sur les tempes, en châtain foncé. » *Larvatus prodit.*

PHILIPPE GARCIN

(A suivre.)

RECHERCHES

CIORAN, LE DOCTEUR ÈS DÉCADENCES

La publication de *Histoire et Utopie*[1] semble marquer une étape dans la longue méditation de Cioran sur les malaises des sociétés et les accidents de l'histoire. Elle nous invite à faire le point sur une œuvre déjà remarquable par la richesse de la pensée, par cette espèce de tentative désespérée pour renforcer à coup d'analyses et de prophéties le parti toujours si mince et si décrié des pessimistes, de ceux qui distinguent avec une amère clairvoyance, derrière le tam-tam des défaites camouflées en victoires, les amorces du déclin.

Tout contribue à faire de lui le docteur ès décadences. L'histoire de la Roumanie n'est guère que le constat des tyrannies imposées tour à tour ou simultanément par les Turcs et les Russes. Elle ne cesse de faire figure de vaincue et le Roumain peut mieux que personne comprendre et démonter le mécanisme qui jette un peuple dans la servitude. Mais ce Roumain est un exilé. Les avantages de l'exil, Cioran les énumère dans *La Tentation d'exister*. Dépossédé de son pays, de son nom, de sa langue, l'exilé doit se refaire un destin. Coupé de l'histoire, lavé des préjugés, des chauvinismes et des nostalgies, il porte sur le monde et le temps un regard qui perce les ombres et dissipe les nuées. Arracher les masques, dessiller les yeux est sa fonction et sa chance. La difficulté même de s'exprimer dans une langue étrangère, un grand prosateur comme Cioran sait la tourner à sa gloire. Délivré de la paresse et de la négligence, il comprend les détours, les ruses et les subtilités d'un langage affiné par les siècles. Il utilise toutes

1. Éditions Gallimard.

les ressources du français pour déranger les esprits engourdis par le ronronnement des phrases trop connues. Avec lui le français perd sa patine, reprend ses images, se plie à un rythme personnel, secret des grands écrivains. L'exilé se pose en homme nouveau dans une civilisation vieillie. Il se double chez Cioran du renégat. Le *Précis de Décomposition*, le premier et le plus confidentiel de ses livres, nous l'avoue. Sa jeunesse fut secouée par la frénésie et les délires qu'il dénonce. Il en parle en connaissance de cause. Les analyses, ici, les maximes ne sont pas issues d'une expérience abstraite, mais d'une vie ardemment mêlée aux puissances de l'ombre. De là ce frémissement, cette angoisse si perceptibles dans la prose d'un homme qui sait bien jusqu'où l'homme peut aller. Une page remarquable à propos de Nietzsche dans les *Syllogismes de l'Amertume* est un diagnostic personnel voilé. Nietzsche, écrit-il, tire de lui-même les vices et les ennemis qu'il combat. Sa fureur est au fond tournée contre lui-même. On peut en dire autant de Cioran. Son œuvre accuse certes la tyrannie et la veulerie des autres, mais c'est parce qu'il sent en lui les germes de ces excès. Divisé contre lui-même, déchiré entre son ardeur et son dégoût, il cherche à se guérir de l'espoir et du désespoir en contemplant le déclin des empires rassasiés. Son ennemi, il est allé le chercher au plus profond de lui-même, avant de le distinguer dans les agents de l'histoire et leurs victimes. Les vers de Shakespeare choisis pour épigraphe au *Précis de Décomposition* nous en avertissent clairement. De cette lutte contre soi est née une œuvre qui est une double méditation sur l'homme et les sociétés. Appuyée par la lucidité de l'exil, enrichie par l'expérience des tyrannies, elle tente sans espoir d'exorciser le démon du déclin.

Le mal est d'abord au cœur de l'homme même. Le *Précis de Décomposition* est un catalogue frénétique et serein de nos instincts meurtriers. Pas d'homme, selon Cioran, qui ne nourrisse ouvertement ou en secret le désir toujours vivace et puissant d'effacer une vie, un visage, un peuple. Nos rêves et nos rêveries inventent sans cesse le meilleur plan, la meilleure tactique, le meilleur moyen de supprimer l'adversaire. Les attitudes et les apparences servent à dissimuler l'assassin

nocturne en quête de massacres. Même si nos désirs ne vont pas jusqu'à tuer l'ennemi qui s'oppose dans la vie à chacun de nos pas, les instincts de la violence et du rapt fouettent notre énergie secrète, orientent nos efforts, compensent les déceptions subies. Les mystiques n'échappent pas à la règle. Il faut les voir commander l'éternel, sommer leur dieu, ou encore exercer sur eux-mêmes une haine inexpiable. La vie spirituelle intense d'Angèle de Foligno exigeait les tortures et les brûlures. Avec quelle fureur ne parle-t-elle pas des instincts honteux du corps et des malices de l'Ennemi! Cet amour éperdu de Dieu entraîne avec lui la rage de détruire tous les obstacles à l'union. Faut-il voir dans cette analyse pessimiste de la nature humaine des traces religieuses ? C'est possible ; Cioran ne l'indique pas clairement, mais sa condamnation radicale de la volonté humaine rejoint les anathèmes des sectes manichéennes et jansénistes. Il stigmatise les efforts insensés, dérisoires de Pélage pour supprimer la notion ou les conséquences du péché originel, et son attitude ressemble curieusement sur ce point à celle de Joseph de Maistre, dont il a parlé pourtant avec quelque désinvolture.

Ce pessimisme de fait entraîne un pessimisme d'avenir. Loin de croire un instant à la possibilité d'un progrès dans l'homme, Cioran définit la démarche humaine comme une descente vers les abîmes de la férocité ou l'idiotie de l'impuissance. Il affirme que la vie chez l'homme ne se soutient que par des injections de haine de plus en plus fortes. L'homme meurt faute de pouvoir haïr plus longtemps. Sans doute la prudence et l'hypocrisie nous imposent-elles de donner le change, mais les conventions des civilisés valent bien les armes franches des barbares. Seul le degré d'énergie les distingue. Aussi le saint patron de Cioran est-il l'homme qui assuma pleinement la condition d'homme, qui fut cyniquement, aux yeux du monde, le personnage voilé d'habitude par la pudeur et les bonnes manières, Diogène. Il n'alla pourtant pas jusqu'au bout de son audace. Il repoussa les sollicitations du meurtre et de la violence. C'est qu'il s'était opéré vivant de la société. Retranché dans son tonneau solitaire, il se contentait sans doute de mimer intérieurement la solennité des massacres.

Mais les tonneaux sont rares dans les sociétés. Le malheur exige que les hommes se groupent. Les littérateurs y voient volontiers l'indice d'un progrès. Le lien des associations, pensent-ils, est l'amour. Cette vue optimiste, comme tant d'autres, est démentie par les faits. Le souci de la défense et le désir d'attaquer engendrent les ligues. A l'image de l'homme isolé, les groupes se forment autour d'une convoitise ou d'un délire. Intolérance et violence sont le ciment des nations marquantes. Comment comprendre sans cela l'étonnante discrétion des historiens sur les sages et les modérés ? Seuls restent dans la mémoire des hommes les fous, les cruels, les pervers. Pour un Marc-Aurèle si fade et si terne, combien de César sanguinaires s'étalent dans les feuillets des chroniques ! Il en va de même avec les nations. L'histoire retient les cruelles et les conquérantes. La patience et la douceur sont des promesses d'oubli. Pour forcer l'attention des siècles, la violence et l'esprit de conquête sont des garanties sérieuses. L'imagination se détourne des bienfaits pour s'ébranler devant les grands crimes. Tacite a beau se poser en moraliste, il trahit sa délectation secrète en écrivant la vie des monstres et le récit des expéditions punitives. Pas un historien qui ne tremble d'orgueil, Michelet même, en retraçant les cruautés des victoires nationales. Jamais les victimes ne reçoivent autant de plaintes que les bourreaux d'éloges et de prestige. Les grands poèmes sont des chants de violence et de guerre. On pourrait déplorer cette manie du malheur et cette exaltation de la cruauté ; ce serait même le devoir du moraliste si l'impitoyable lucidité ne nous imposait d'y voir la loi fondamentale de la vie. Nous touchons ici au centre de l'œuvre de Cioran. La vérité que personne n'ose s'avouer, il la proclame, il la répète inlassablement avec rage et douleur. Comme les individus, les nations ne vivent que soutenues par la passion de détruire et de dominer. La jeunesse d'un peuple se remarque à la façon dont il sert ses instincts de violence et de rapt. Peu importent les théories, les doctrines et les utopies, les jeunes nations trouvent d'emblée le secret de les plier à leurs impulsions sanguinaires. Les religions n'échappent pas à la séduction des massacres : « à ses beaux moments, le catholicisme fut sanguinaire ainsi qu'il sied à

toute religion vraiment inspirée ». On peut sourire de voir certains chrétiens interpréter comme un progrès la tolérance dont fait preuve aujourd'hui l'Église, alors que l'analyste lucide y voit la marque infaillible d'un vieillissement de la Chrétienté. Il serait absurde de penser que notre foi fût plus vive et plus pure aujourd'hui que celle des époques de croisades, de l'Inquisition et des bûchers. Toute religion jeune et vivante s'affirme par l'intolérance et par la guerre sainte. Il n'en est pas de meilleur exemple que saint Paul, dont Cioran nous trace un portrait cruel, mais vrai. Le fondateur de l'église catholique peut difficilement passer pour un champion de la tolérance. La beauté des Épîtres réside dans la haine incessante qui l'anime contre les ennemis du Christ, les tièdes, les renégats, contre les pièges de la chair, contre toutes les séductions de la vie. Ce catholicisme de combat défiant les empires fait paraître bien pâle la figure des croyants d'aujourd'hui remâchant dans un doux murmure apaisant des paroles de douceur et de charité, à l'heure où les menace un autre empire infiniment plus puissant.

La vérité est que tolérance et douceur sont les prodromes du déclin. Les civilisations vieillissantes n'aspirent plus qu'à la morale, à la sagesse et au repos. Quand une nation commence à s'interroger sur la moralité de ses actes, de ses guerres, de ses conquêtes, quand elle commence à trembler devant la conscience universelle, on peut être sûr qu'elle approche de sa nuit. La conscience universelle, d'ailleurs, n'est indulgente que pour les violents, les forts, les cyniques. Les individus éprouvent avec l'âge le désir croissant de gagner la retraite comme un refuge. Les civilisations vieillissantes succombent à la tentation vertigineuse de déserter l'histoire, de se faire pardonner leurs crimes ou de n'en plus commettre. Elles aspirent à devenir des Suisses paisibles et honnêtes, à servir de villégiatures aux controverses des puissants. Mais le pouvoir de passer discrètement dans l'ombre semble refusé à certaines nations rassasiées de gloire et gangrenées de prestige. Le même destin qui les poussa sur la scène pour consacrer leur triomphe les force à prolonger sous les feux de la rampe leur agonie. Rentrer dans les coulisses est interdit aux nations de l'Europe occidentale, dont Cioran nous prédit

sombrement la fin honteuse. L'Allemagne, qui avait toutes les cruelles qualités nécessaires pour assurer son hégémonie, s'est trompée lourdement en prenant son ambition tribale pour une doctrine impériale. Elle s'est chargée de liquider les dernières forces européennes capables de s'opposer à la tyrannie soviétique. L'Angleterre n'est plus conduite que par des pasteurs et des gens bien élevés. Quant à la France, « un miracle seul pourrait [la] sauver d'une destinée provinciale » (*La Tentation d'exister*). Ces nations trop raffinées ne deviennent morales qu'au prix des plus grandes abdications. Elles n'aspirent d'ailleurs qu'à mieux vivre, comme si le seul problème n'était pas pour elles de survivre. Contre la ruée des Barbares, elles se contentent de dresser la ligne Maginot des bons sentiments. Le mot « Barbares » est du reste équivoque. Il ne désigne plus des hordes dévastatrices et grossières, mais des civilisations plus jeunes, plus résolues et mieux armées. Tout destine donc la Russie à s'emparer du reste de l'Europe. Une bonne partie des populations est gagnée à la cause de la tyrannie. Il suffirait d'un coup de force communiste en France pour installer la Russie au bord de l'Atlantique. Cioran, obnubilé par les problèmes européens, oublie d'ailleurs la menace des autres continents, mais son analyse peut s'appliquer parfaitement à la Chine et bientôt à l'Afrique. Toutes les forces jeunes qui se dressent aujourd'hui dans le monde sonnent le glas de l'Occident.

Les régimes politiques adoptés par ces vieux pays précipitent leur décadence. La démocratie libérale est un état précaire et transitoire. Elle ne peut s'exercer vraiment que dans des peuples sans imagination ou écartés par leur destin des champs actifs de l'histoire : l'Angleterre, la Suisse, les pays nordiques. Encore fallut-il des siècles pour polir ces institutions inventées par des optimistes incurables. La prodigieuse accélération du temps ne laisse aucune place aux discussions théoriques, aux palabres, aux conflits d'intérêts. A une époque où le sort du monde peut se jouer en dix minutes, la démocratie parlementaire paraît singulièrement anachronique. Totalement impuissante dans les périodes de crise, où d'ailleurs elle se renie elle-même en suspendant les libertés, elle n'a plus sa raison d'être dans un

monde dominé par une crise permanente. Face à la tyrannie russe impérialiste par essence, à la tyrannie chinoise galvanisée par une profonde rancune, les démocraties peuvent bien brandir le drapeau de la liberté, elles jouent perdant à coup sûr. Au surplus, la démocratie, au moins dans les pays méditerranéens, dégénère fatalement en une anarchie d'où surgit nécessairement la tyrannie. Les quelques révolutions libérales qui se produisent aujourd'hui dans le monde ne font que conduire d'une dictature à une autre. C'est que la tyrannie a pour elle l'avantage énorme de l'efficacité rapide. Il est très faux, malgré les affirmations naïves des docteurs, que les peuples aspirent sincèrement à la liberté. Le tyran, dont on nous présente toujours une image simpliste, règne beaucoup plus par la ferveur que par la terreur. Tous les tyrans furent populaires ; Hitler, Mussolini, Staline jouirent d'un immense prestige et suscitèrent plus d'enthousiasme et de sacrifices que les pâles vedettes des régimes libéraux. Sans doute, une très faible minorité était-elle traquée et brimée, mais de quel poids pouvait-elle peser en face du délire déchaîné des foules ? Or, depuis bientôt deux cents ans, le pouvoir des foules ne cesse de grandir et tout le problème pour les tyrans consiste à lancer des mythes assez forts pour persuader aux masses d'aliéner volontairement leur liberté. Ils ont soin évidemment de choisir ceux qui flattent les instincts vitaux : la violence, le nationalisme, l'impérialisme. L'amélioration du niveau de vie est présentée, non pas comme un but en soi, mais comme le moyen de surpasser les autres pays. Aucune innovation dans tout cela. On comprend la stupeur irritée des marxistes, par exemple, quand les libéraux essaient d'attirer leur attention sur la tyrannie qu'ils subissent, puisque cette tyrannie placée au service de leur volonté de puissance et de bien-être, ils ne la sentent même pas.

C'est que les libéraux sincères sont des naïfs. Au lieu de méditer sur l'histoire de notre premier demi-siècle, ils vivent encore sur les croyances du dix-neuvième et méconnaissent totalement l'idée capitale que Cioran met particulièrement en lumière dans *Histoire et Utopie*, celle que l'irrationnel est le moteur de toute politique. A vrai dire, Cioran confond

parfois utopie et irrationnel. L'utopie est une organisation rationnelle imaginaire, inventée généralement par des esprits coupés de la vie ou déçus par les faits. Elle devient irrationnelle dans la mesure où elle entraîne ferveur, enthousiasme, fanatisme. En réalité, ce sont plutôt ces puissances affectives qui galvanisent ou engourdissent les civilisations. Les illusions, les aveuglements, les délires sont salutaires quand ils animent des peuples réellement jeunes et vigoureux et non pas guettés par le nihilisme, comme le funèbre peuple allemand. Peu importe dès lors la valeur des doctrines. Une philosophie aussi bornée que le matérialisme marxiste ne pouvait prendre que dans un peuple assez énergique pour retenir du messianisme positiviste de Marx les alibis d'une tyrannie conquérante contemporaine des origines de l'histoire. Ce qui, au départ, était chez le penseur allemand désir de justice pour le prolétariat est devenu rapidement le ressort d'une expansion universelle. Tous les slogans peuvent servir, les plus vides, les plus creux. Le mot de Bossuet reste plus actuel que jamais : « Quand une fois on a trouvé le moyen de prendre la multitude par l'appât de la liberté, elle suit en aveugle, pourvu qu'elle en entende seulement le nom. » Telle est la puissance de l'irrationnel sur l'énergie passionnée des cultures.

Les utopies sont, au contraire, pernicieuses pour les civilisations. L'irrationnel est alors un moyen supplémentaire d'étouffer les instincts de la violence. Trop soucieuses de répudier la férocité et le sang, les civilisations imaginent des paradis terrestres où régneront douceur et bonté. Sans doute serait-ce là un progrès spirituel, mais un peuple entier de saints, même laïques, n'est pas concevable. Essaie-t-on de le former, on créera un peuple avachi, proie désignée de la première nation venue : « Beaucoup ont imaginé des principautés telles qu'on n'en a jamais vu ni connu, mais il y a tant de distance entre la manière dont on vit et celle dont on devrait vivre qu'à laisser ce qui se fait pour ce qui devrait se faire, on apprend plutôt à se perdre qu'à se conserver », avait déjà dit Machiavel. Tout ce que Cioran écrit sur ce thème n'est guère que le développement de cette réflexion désagréable, amère, mais lucide. Les civilisations sont

gouvernées, comme les cultures, par les puissances de l'irrationnel, mais elles choisissent, au lieu du fanatisme agressif, l'aveuglement berceur, optimiste, mortel. Une nation qui n'a plus rien à haïr est une nation perdue.

Tout s'écroule donc devant l'impitoyable analyse de Cioran. Il voit dans la violence et la cruauté des valeurs vitales, mais, hostile désormais à tout fanatisme, rien ne l'écœure comme le délire aveugle des foules asservies se ruant à la conquête des autres. Il sait bien que tolérance et douceur sont des vertus, mais des vertus qui conduisent à la servitude les civilisations assez imprudentes pour en faire des règles de vie. Écartelé entre son dégoût du fanatisme et son mépris des morales de la démission, il semble sombrer parfois dans un nihilisme radical. Le *Précis de Décomposition* était un code du désespoir, un savoir-vivre de l'agonie, mais de livre en livre on voit poindre comme une timide tentative pour résoudre le dilemme intraitable. *Histoire et Utopie* renferme une vigoureuse condamnation de Prométhée, l'imprudent qui déclencha l'énorme mécanisme destructeur en inventant la conscience, en arrachant les mortels à un heureux état d'indifférence et d'insouciance qui les rendait si proches de la terre et des pierres. Tout le malheur des hommes d'Occident vient, au fond, de l'importance excessive qu'ils accordent au temps. La conscience inventée par Prométhée était d'abord le sentiment d'une séparation. Séparation d'avec les choses, séparation d'avec l'éternel entraînèrent l'Occidental à s'accrocher désespérément à la planche de salut des jours et des années, à forger des âges d'or futurs et des utopies terrestres, à conférer une valeur absolue au règne du transitoire et du passager. Le christianisme même, lassé d'attendre une fin du monde et du temps qui n'arrivait pas, s'est paradoxalement résigné à bâtir une cité terrestre comme un double dérisoire de la Cité de Dieu. Or il convient, affirme Cioran, de retrouver le secret de l'éternel : « Le remède à nos maux, c'est en nous qu'il nous faut le chercher, dans le principe intemporel de notre nature » (*Histoire et Utopie*). Il s'agirait, en somme, de reprendre une spiritualité orientale que nous avons détruite, en provoquant ainsi par contrecoup notre propre perte.

L'Orient a trop bien retenu nos leçons. Il retourne contre nous les doctrines et les techniques qui l'ont asservi. Ce retour à l'intemporel est une solution mystique qui tombe évidemment sous le coup des condamnations portées par Cioran contre la démission de la tolérance et de la douceur. Mais il y a tout de même une différence capitale : jusque-là, morales et sagesses d'Occident restaient sur le plan de la nature et du temps ; à partir du moment où nous plaçons notre espoir dans l'intemporel et la surnature, tout change de signe. Le monde et le temps perdent toute virulence, les catastrophes de l'histoire cessent d'atteindre vraiment ceux qui sont déjà les hôtes de la lumière éternelle. Quelques âmes d'élite seules sont capables d'accomplir cette métamorphose héroïque. Il serait vain de vouloir prêcher tout un peuple, et la servitude s'abattra sur ceux qui l'ont volontairement ou aveuglément adoptée. La tâche la plus noble pour un petit nombre d'esprits résolus est de sauver les valeurs aristocratiques et spirituelles menacées par le hideux nivellement de l'entropie. Même si l'Occident doit bientôt durement expier d'avoir trop espéré du temps, rien n'est perdu, à condition que quelques-uns se donnent pour rôle de maintenir vivante en eux l'idée d'éternel. Les politiques peuvent bien voir là une formule purement verbale, un masque avantageux des futures défaites; quand on a vraiment conquis l'éternel, défaites et victoires ne sont plus que des ombres. Le dernier carré des mystiques contemplera sans trembler la destruction inévitable des richesses et des corps, car rien ne peut entamer la liberté spirituelle.

Le pessimisme fondamental de Cioran apparente son œuvre à celle du grand penseur que fut Spengler. Ce pessimisme, qui porte sur la nature humaine, les sociétés, les régimes et l'avenir de l'Occident, est profondément réactionnaire, et l'on est heureux de lire enfin un auteur délivré des slogans humanistes, ornements habituels des discours pour réunions publiques et pour fin de banquets. Mais les vérités désagréables ont peu de chances d'être entendues. Cette œuvre est également inutile aux foules et aux dirigeants du monde d'aujourd'hui. Les uns et les autres sont beaucoup trop liés à la substance des choses, aux caprices de l'histoire, et rien

n'est plus pénible que d'admettre la puissance absolue de l'irrationnel sur le déroulement des affaires humaines. L'optimisme aveugle du XIXe siècle n'a pas fini d'empoisonner les esprits, et les polémologues distingués s'interrogent encore avec candeur sur les mobiles qui poussent les peuples à s'entre-déchirer. Cette œuvre s'adresse aux quelques esprits assez lucides pour voir dans le conflit de races engagé la défaite inéluctable de l'Occident. Mais le pessimisme de Cioran est beaucoup moins radical que celui de Spengler. On distingue déjà chez lui le dessin d'un itinéraire spirituel qui va du nihilisme du *Précis de Décomposition* à la dernière page presque mystique de *Histoire et Utopie*. Il rejoint avec ce nouveau livre les conclusions d'Abellio dans *Assomption de l'Europe*. L'un et l'autre sont d'accord pour proclamer que le seul remède à nos malheurs est de nous guérir du monde et du temps.

HENRY AMER

JEAN FOLLAIN
ou
LE DÉLIRE DU QUOTIDIEN

Lorsqu'on lisait, voilà un quart de siècle et davantage, les poèmes groupés sous le titre de *La Main chaude* ou *Chants terrestres*, on avait l'impression de s'introduire dans une modeste habitation de village, dont le poète décrivait avec minutie les accessoires les plus aptes à souligner la bienvenue à ses lecteurs : il y avait, à chaque page, des ustensiles de cuisine, de la quincaillerie, des pots de confiture, tout ce qui fait les bonnes granges, les remises, les bahuts. Ou bien, avec le même souci de la touche légère mais solide, Follain nous engageait à le suivre dans ses champs ; il ne nous demandait pas de communier avec la nature entière, ni de perdre notre regard dans les lointains, entre horizon et ciel : il se contentait de nous faire aimer un sillon modeste, un puits, une brouette, une betterave. Des choses familières et singulièrement démystifiées peuplaient ses vers, qui se voulaient on ne peut moins symboliques. Une forme, une mesure, un poids : ils les imposaient avec force et sérénité aux choses, en feignant de leur enlever toute auréole, fût-elle une auréole de simplicité. Des personnages arpentaient d'autres poèmes ; eux aussi avaient l'air de les traverser de la manière la plus naturelle, comme s'ils allaient vaquer à leurs affaires et ne daignaient pas s'arrêter le temps qu'il faut pour se reconnaître. Jean Follain créait une atmosphère rare en poésie : l'intimité des objets et des gestes, qu'une syntaxe curieuse précipitait dans le plus embarrassant des mystères. Beaucoup de circonstancielles, beaucoup de prépositions, beaucoup de compléments au bout des phrases que l'on croyait

terminées, mais qui rebondissaient avec obstination, et finissaient par entraîner tout ce quotidien dans un tourbillon où l'on subissait à la fois un malaise très doux et comme une insistance du réel à se vouloir le réel, sans plus.

Employés et manouvriers
s'en vont à l'école du soir
quand la peau des femmes est plus douce
et que les enfants translucides
tracent les dernières marelles
aux carrefours couleur de rose
et par delà la ville s'étendent
des archipels de villages
remplis aussi d'écoles du soir...

Bientôt, cette intrusion du mystère dans le quotidien va transformer les miches de pain, les seuils de la porte, les faucilles, les pipes de vieillards ; bientôt, Jean Follain ne pourra plus dire : « Il ne s'agit pas de panégyrique, ô poète, mais de voir les choses telles qu'elles sont. » Comment sont-elles, en vérité? Et qui peut s'arroger le droit de les définir d'une façon qui leur fût acceptable, à supposer qu'elles se souciassent de notre maladresse à les circonvenir de nos approximations abusives? Mais Jean Follain ne prétend nullement ériger en philosophie articulée une constante appréhension (ou préhension) de l'objet proche, tour à tour amical et hostile. Il préfère laisser aux poètes moins lyriques que lui le soin de se choisir une méthode. C'est joyeusement qu'il accède à un continuel renversement des rapports homme-objet et objet-homme, et qu'il s'abstient de tout didactisme. Ses recherches le mènent souvent dans le voisinage spirituel de Francis Ponge ; il refuse pourtant que le cheminement de sa pensée soit autre chose qu'une promenade en compagnie d'outils, de visages, de paroles dites sans effort. Il subit le charme des secousses imprévues, des éclairs soudains, des séismes presque imperceptibles : cela doit suffire à traduire un univers toujours à portée de la main... la sienne, ou celle d'un fantôme.

Dès *Exister*, en 1947, une grande révolution s'est accomplie. Aux vignettes de la réalité se superposent des jugements,

comme si le poète voulait mettre une distance entre son paysage familier et la pensée qui le domine (ou lui cède). Entre les objets, voici que jouent des notions. *Sur la matière plane un rêve,* dit Jean Follain. Et, comme pour se ressaisir, il ajoute : *Tout est grandement terrestre.* Une certaine terreur s'est emparée de ce qui, dans son être, aspire à organiser, à orienter, à résoudre. Le peintre s'interroge sur la nature du pinceau, et sur les vertus désormais fallacieuses de la couleur. Il n'en continue pas moins de peindre sans tomber dans ce piège trop fréquent : ne plus peindre (ne plus écrire) que pour deviner pourquoi l'on peint (l'on écrit). Et les charmes du réel dissipent les doutes dont l'esprit est assiégé :

Au fond du temps verdoie un merveilleux silence
fait avec les bourgs, les villes et les coteaux
il dort et s'accomplit
il épuise une pierre
et celle-ci tombe un soir d'hiver
sur une femme étrangère
aux seins couleur d'opale
qu'enferme du drap rouge...

L'anecdote, un peu bousculée par ce style comme à bride abattue, subsiste : Jean Follain y tient, avec acharnement. L'album se gonfle de pages nouvelles, et il doit, en premier lieu, flatter les yeux par ses instantanés clairs, précis, directs. Il s'est penché sur les objets ; il sait qu'ils peuvent entamer sa raison, et peut-être même le désincarner, s'il n'y prenait point garde. Il lui faut donc leur crier sa confiance : lui, pour se rassurer des intentions douteuses qu'ils pourraient avoir ; eux, pour les rassurer sur sa fidélité. Dans *Territoires,* il écrit en 1953 :

Il y a ce qui rassure
et dort au cœur de la chose.

Cette quiétude ne peut durer ; Jean Follain sait que l'objet est un complot : complot contre le poète incapable de penser en objet ; complot contre la fonction qu'on lui attribue et dont il se pourrait bien qu'il ne voulût pas ; complot enfin, car il résiste par la forme et le poids aux transformations que

l'esprit lui impose. Il y a de bons objets, et de mauvais objets ; et des objets hypocrites. Et force est à Jean Follain de fermer son recueil sur un « jardin transfiguré », un jardin qui n'est plus le jardin qu'il aimait pour cette forte et simple raison : c'était un jardin. L'inquiétude est là à présent, dans les gestes les plus machinaux :

Avec les os de bêtes,
l'usine avait fabriqué ces boutons
qui fermaient
un corsage sur un buste
d'ouvrière éclatante
lorsqu'elle tomba
l'un des boutons se défit dans la nuit...

Objets est précisément le titre de la première suite de poèmes en prose, dans « Tout instant », paru en 1957. Un désordre enivrant s'est emparé des moindres molécules ; et, chez les gens, les intentions sont comme déréglées :

Que l'écolier tire de sa poche une bille, le soldat le vieux couteau d'usage, le maître d'école un vaste mouchoir de couleur, il peut se faire que, durant un bref instant, pareils objets, si modestes soient-ils, apparaissent pourtant d'un prix inestimable... A d'insidieux moments, villages, rivières, vallons perdent leur sens. L'oiseau, la feuille tremblent. L'enfant, l'adulte et le vieillard se font peur de n'être pas pareils.

Aujourd'hui, *Des Heures* [1] groupe des poèmes d'une remarquable densité. Choses, anecdotes et personnages se sont resserrés, comme si, tapis les uns contre les autres, ils se défendaient désespérément du danger extérieur : l'interprétation abusive, née dans l'esprit de qui les contemple. Mais non ! il suffit de mieux les analyser, pour aussitôt s'apercevoir que leur essence même est viciée par le doute, et que le danger leur est inhérent. On dirait que les objets s'obstinent à rester eux-mêmes, afin qu'on ne les accuse pas d'avoir pu être imaginaires. Et les gens simples qui défilent là ne sont simples que par refus de la complexité ; eux aussi auraient pu se payer le luxe de la métamorphose. Plus le poème se

1. *Des Heures*, aux Éditions Gallimard.

rétrécit, plus la phrase s'allonge ; souvent, le poème ne forme plus qu'une seule période, démente dans son architecture de relatives, de participes présents, d'incises : fenêtres ouvertes sur l'asphyxie.

Une peau lumineuse bouge
sur le fin squelette
d'une femme élancée
qui regarde la barque pleine de poissons
pas morts encore...

D'autres que Jean Follain chercheraient l'encens des généralités, de la métaphysique, de l'imagerie fastueuse. Lui se sert du quotidien pour animer, énerver, écarteler le quotidien. A la grandiloquence, il préfère le prosaïsme apparent : le plus étrange qui soit, tout fier de ses poules blanches, ses hameaux frais, ses cidres, ses étangs, ses oignons, ses vieux souliers. Les bucoliques normandes de Jean Follain ont des frissons à la Tchékov :

Des vieux ont bu
la jeunesse reste près d'eux
sous l'arbre tous attendent
chaque veine en place
ils regardent
personne ne pense
l'odeur du seringa triomphe
et la moins pourvue
se sent femme par la poitrine.
Le tablier de cuir
du maréchal est suspendu
il va chanter
d'anciens couplets
à mots d'amour et de vengeance.

Délire du visible ! Ivresse du donné ! Avec une patience de primitif et une application d'artisan, Jean Follain rend le tangible mystérieux ; et le banal, secret. C'est peut-être leur seule chance de demeurer, par moments, ce qu'ils sont.

ALAIN BOSQUET

L'ŒUVRE OUVERTE ET LA POÉTIQUE DE L'INDÉTERMINATION

(Fin.)

Dans *Ulysses* et dans *Finnegans Wake*, le « contenu » premier de l'œuvre, c'est sa structure même, devenue image directe de la structure du monde. On peut dire avec Edmund Wilson que « Joyce est véritablement le grand poète d'une nouvelle phase de la conscience humaine. Comme le monde de Proust, de Whitehead, d'Einstein, le monde de Joyce se transforme continuellement à travers la perception différente de multiples observateurs en des temps multiples. C'est un organisme constitué d'« événements » que l'on peut considérer soit comme englobant tout, soit comme infiniment petits, et dont chacun peut impliquer tous les autres... » Dans *Ulysses*, un chapitre comme celui des *Wandering rocks* constitue un petit univers aux perspectives mobiles, d'où le moindre souvenir du *pragma* aristotélicien, d'une poétique ordonnée rationnellement selon un écoulement nécessaire et univoque du temps, est banni. Or, dans *Finnegans*, nous sommes en présence d'une image *totale* d'un cosmos einsteinien, recourbé sur lui-même (le mot du début rejoint les mots de la fin) et donc fini, mais justement à cause de cela, illimité. Chaque événement, chaque mot est en relations possibles avec tous les autres, et c'est du choix sémantique effectué devant un terme que dépend et se dégage une perspective sur tous les autres : perspective qui peut être à chaque instant renversée, déplacée, qui emprunte à chaque instant de nouveaux sentiers sémantiques et symboliques. Cela ne veut évidemment pas dire que *Finnegans* ne possède pas de sens : si Joyce y introduit des « clefs », c'est précisément parce qu'il désire que son œuvre soit lue d'après

un certain sens. Mais ce sens a la richesse du cosmos, de l'histoire ; l'auteur, ambitieusement, veut y impliquer la totalité de l'espace et du temps — des espaces et des temps. L'instrument essentiel de cette intégrale ambiguïté est le « mot à tiroirs », le calembour, le *pun* : dans le *pun* s'imbriquent deux, trois, dix racines diverses, et le seul mot devient une rosace de significations comme irradiées, dont chacune est en contact avec les autres, irradiées à leur tour par d'autres centres focaux d'allusions, ouverts sur d'autres constellations probables... A la situation du lecteur de *Finnegans* peut s'appliquer à merveille, telle que la décrit Henri Pousseur, la situation de l'auditeur d'une œuvre musicale sérielle : « Comme les phénomènes ne s'enchaînent plus les uns aux autres selon un déterminisme conséquent, c'est à l'auditeur, placé au centre d'un réseau de relations inépuisables, qu'il incombe de choisir (mais en sachant fort bien que son choix est conditionné par l'objet qu'il vise) ses degrés d'approche, ses points de repère, ses échelles de valeurs. C'est à lui d'utiliser le maximum de dimensions et de gradations possible, de dynamiser, de multiplier, d'étendre à l'extrême ses instruments d'assimilation ».

Faut-il évoquer ici certaines constructions asyntaxiques de la poésie contemporaine, les sabbats sémantiques des textes dada, ou ces pages, vers, paroles dislocables que sont les poésies de E. E. Cummings ? Les arts plastiques nous montrent d'une façon encore plus évidente cette condition ouverte de l'œuvre moderne : une toile de Pollock est un véritable cosmos de relations possibles, où les événements se composent et se recomposent en une infinité de directions, où est consentie au spectateur une infinie liberté de reconstruction. Les formes entrevues s'organisent en constellations qui peuvent à leur tour se laisser englober en des trames plus vastes, évoluer en de nouvelles dimensions. Là aussi, il s'agit, comme l'a dit A. Boucourechliev à propos de la musique sérielle, d'un « éclatement multidirectionnel des structures ». La peinture d'aujourd'hui confirme que l'*ouverture* est une nouvelle condition de la forme et que le concept d'œuvre d'art doit être élargi et redéfini, afin de rendre compte de ces nouvelles situations de structure et de communication.

Dans les belles pages qu'Audiberti dédie à Camille Bryen[1] se fait jour déjà l'idée d'une toile tellement riche de métamorphoses possibles que le critique se sent tenté d'attribuer cette vitalité non aux seuls rapports actifs de vision, d'interprétation qui s'instaurent entre observateur et objet, mais à la mobilité propre de cet objet, à une sienne vitalité — comme il dit — « cybernétique ». Sommes-nous en train de voir « l'œuvre d'art s'abhumaniser, se délacer de la signature de l'homme, accéder à une mouvementation autonome que même les compteurs d'électrons, pour peu qu'on sût au juste où les brancher, se feraient un jeu de mesurer » ?

Nous attribuerions plutôt cette présomption d'« abhumanité » à l'emphase du spectateur face au prodige d'une toile qui permet tous les jeux de l'analyse combinatoire. Car c'est justement dans les proliférations extrêmes de l'œuvre ouverte — dans l'*œuvre en mouvement*, — où, comme dans les exemples cités au début, la composition musicale ou les éléments plastiques s'offrent, mobiles et changeants, à une recomposition continue et affirment leurs qualités de formes *en tant que* réellement et continuellement disponibles à la métamorphose — c'est là justement que nous avons affaire à des œuvres qui pour *être*, pour se réaliser au sein du mouvement, exigent la collaboration du « consommateur ». Et ce n'est pas d'une collaboration théorique, dans le sens étymologique du terme, qu'il s'agit, mais d'une collaboration productive, manuelle : l'interprétation est *poïeïn*, insertion active de l'élément humain dans l'œuvre ; le consommateur consomme l'œuvre *en la faisant*.

Il est certain que dans ce jeu, où s'exerce une nouvelle sensibilité formatrice, entre, à parts égales avec l'action consciente de l'interprète et le champ des possibilités circonscrit par l'artiste, le hasard. Pierre Boulez a écrit de très belles pages sur cette nouvelle donnée de la poétique[2]. L'œuvre en mouvement, qui assume l'ingérence active et responsable de l'interprète, assume le hasard.

Hasard : mot évocateur, inévitablement ; et Boulez ne

1. Voir l'*Ouvre-boîte* (Gallimard, 1952), en particulier l'*Ouverture*.
2. Pierre Boulez : *Aléa*, N. R. F., novembre 1957.

peut éviter de citer *Igitur*. Mais l'évocation de Mallarmé n'est pas seulement affaire de mots, puisque nous trouvons le premier exemple d'œuvre en mouvement dans le *Livre*, dans ce projet de structure mobile et polydimensionnelle dont les mécanismes et les intentions ont été mis à jour par la sagace philologie de J. Scherer [1]. Dans les textes mallarméens destinés au *Livre*, il est question de lois de permutations qui auraient régi l'ordre des pages ; un nombre limité d'éléments structurels aurait donné naissance à des combinaisons en nombre astronomique. La suggestion aurait puisé sa force inouïe non seulement dans la puissance incantatoire de la parole et de l'espace blanc, mais aussi dans la mobilité même de la structure. Le but ? Réaliser — non point exprimer *à travers* le *Livre*, mais réaliser *dans* celui-ci — la polyédricité de l'Absolu. L'œuvre en mouvement fait donc état, dès son apparition, de fins précises, de déclarations métaphysiques : la première expérience de polydimensionnalité des structures se veut « explication orphique de la terre ».

Il nous semble nécessaire d'affirmer qu'il y a une profonde différence entre cette tentative et les exemples actuels d'œuvres en mouvement qui tendent à instaurer de nouveaux rapports de communication, de nouveaux domaines de la sensibilité et de l'imagination, plutôt qu'à faire de la poésie ou de l'art en général un instrument de connaissance. Nous insistons sur cela parce qu'il ne nous semble pas possible d'établir aussi simplement un lien entre l'acte formateur et la prétention d'une connaissance du monde. La voie autorisée de la connaissance est celle de la science et il nous plaît de mettre en doute toute aspiration du poète à la voyance.

L'art produit plutôt des compléments du monde, des formes qui s'intègrent à celles qui existent déjà, selon de nouvelles lois de vie propre et de mouvement. Mais il est certain que toute forme, en se structurant, constitue, ne fût-ce qu'indirectement, ce que nous appellerions une métaphore épistémologique. En somme, d'un siècle à l'autre, la manière dont les formes d'art se structurent reflète — en guise de métaphore précisément, résolvant le concept en la

1. J. SCHERER : *Le « Livre » de Mallarmé* (Gallimard, 1957).

figure, à l'instar de la formule structurelle en chimie — la manière dont la culture d'une époque voit la réalité.

Ainsi, comme l'œuvre fermée et univoque de l'artiste médiéval reflétait une métaphysique de la substance et de la nécessité, l'ouverture et le dynamisme baroques marquent l'avènement d'une nouvelle conscience scientifique ; la substitution du visible au tactile, le déplacement de l'attention de l'*être* vers le *paraître* des objets sont contemporains des psychologies de l'impression et de la sensation ; l'empirisme dissout en une suite de perceptions la réalité aristotélicienne de la substance. Faut-il rappeler que certains desseins mallarméens relatifs à la polydimensionnalité du *Livre* se réfèrent — Scherer le remarque aussi — à l'univers des nouvelles géométries non euclidiennes qui, à la fin du siècle dernier, imposèrent leur rigueur ? Ce n'est pas gratuitement que Pousseur, pour définir son œuvre *Scambi*, parle de « champ de possibilités » : par « champ » il traduit une vision nouvelle des rapports de cause à effet unidirectionnels, autrefois souverains ; « possibilités » renvoie à tout un secteur de la réflexion philosophique contemporaine, qui abandonne la vision statique et syllogistique de l'ordre au bénéfice de la plasticité de la décision personnelle, d'une conception « en situation » des valeurs.

Le fait qu'un moment du discours musical ne détermine plus le moment suivant, que le choix du conséquent n'est pas tributaire d'un déterminisme de l'antécédent (la déperdition d'un pôle tonal en musique, l'abolition des rapports hiérarchiques entre centre et périphérie du tableau), est en consonance avec la nouvelle condition de la science contemporaine. Cette consonance s'établit au niveau de l'abandon du principe de causalité, de l'acceptation de logiques polyvalentes, de l'élection d'un *principe d'indétermination* dont les critères méthodologiques sont capables de rendre compte d'un monde de relations où nécessité et déterminisme sont considérés comme autant d'hypothèses métaphysiques.

L'œuvre dont une exécution ne coïncide jamais avec la précédente, l'œuvre qui se propose toujours nouvelle par rapport à elle-même, qui se définit comme l'*ensemble de ses interprétations possibles*, ne nous fait-elle pas songer au

principe méthodologique de la complémentarité, énoncé par Niels Bohr, selon lequel il n'est pas possible de rendre compte simultanément des divers comportements du monde subatomique, chacun de ces comportements devant être décrit à partir d'un modèle, contradictoire par rapport aux précédents, mais non étranger, puisque tous sont complémentaires les uns par rapport aux autres ?

Mais attention : nous ne voulons pas dire que la structure d'une telle œuvre reproduit une structure présumée du monde. Il s'agit ici de positions méthodologiques, d'une manière de *voir* les choses, non d'une manière d'*être* des choses. Et cependant, les poétiques contemporaines (les méthodes de l'artiste) paraissent singulièrement analogues aux méthodologies scientifiques (les méthodes de l'homme de science). Il en résulte une unité de vision du monde ; et l'ambiguïté des structures nous fait songer aux ambiguïtés des perceptions, auxquelles les psychologues et les phénoménologues attachent aujourd'hui un intérêt particulier. La non-univocité de la forme qui se présente comme *message* à la structure incertaine demande sans doute à être décrite et justifiée avec les termes de la théorie de l'information, et lorsque des musiciens comme John Cage ou des peintres comme Mark Tobey se réclament du bouddhisme Zen, ne retrouvent-ils pas, dans les formes mythologiques proposées par la mystique orientale, un appel à l'acceptation de la vie et de l'art au sein de cette *discontinuité* qui est le critère de base de la science occidentale contemporaine ?

Pour intégrer notre sensibilité propre dans la situation où nous vivons, l'art propose, à travers ses structures ouvertes, une infinité d'images du monde où s'orienter et se mouvoir. Mais rappelons-nous qu'*ouverture* ne veut pas dire chaos et que refuser l'univocité ne signifie pas se perdre dans un magma indifférencié de possibilités infinies. Nous avons toujours parlé d'*œuvre* ouverte. Ouverte, mais *œuvre* : le dictionnaire, qui offre tous les mots avec quoi construire tous les poèmes et tous les traités de ce monde, est quelque chose de très ouvert, mais n'est pas une œuvre. Une toile de Pollock, une composition de Pousseur, de Stockhausen, Boulez ou Berio, l'univers de *Finnegans Wake* permettent

une libre exploration de possibles, mais dans les limites d'un champ : selon les lignes de force déterminées que l'auteur propose. L'œuvre ouverte est un nœud dans lequel se concentre une infinité de possibilités, mais qui, en invitant le consommateur à un dialogue actif, lui suggère les relations possibles, si bien que, son exécution terminée, l'œuvre, apparue nouvelle, conserve cependant sa physionomie propre. Elle est toujours elle-même et apparaît alors comme la pleine incarnation de ce que Bergson aurait appelé un « schéma dynamique ». C'est pour cela que notre problème relève, comme il a été dit, de la théorie de l'art : parce qu'il met l'esthéticien dans l'obligation de redéfinir le concept d'œuvre, afin que celui-ci comprenne désormais ces situations de relations plurivalentes. Et, encore une fois, si la structure de l'œuvre s'offre comme en métaphore d'une vision *contemporaine* du monde, c'est parce qu'en reconnaissant l'indétermination et la complémentarité, avec une faculté de synthèse que l'art peut se permettre là où la science oppose encore aujourd'hui des contradictions, l'œuvre ouverte est l'image d'un univers spatio-temporel de type einsteinien. Dans cet univers, l'ensemble des événements successifs, la somme de tous les points de vue relatifs, de toutes les possibles perspectives passées, présentes et futures, de tous les aspects qui apparaissent successivement comme contradictoires et complémentaires, se concilient et se concentrent en un nœud de possibilités comme en un ensemble d'équations différentielles qui sont l'expression invariable de la relativité de tous les événements. Einstein, en dessinant l'image de son univers, oppose à l' « épochè » de la méthodologie indéterministe sa conviction profonde que le monde est régi par un principe d'unité qui est pour lui, tel le Dieu de Spinoza, la garantie géométrique du cosmos. Il est difficile, sur le plan de la philosophie et de la science, de choisir entre l'image fascinante de l'unité et la circonspection de celui qui se contente de décrire les apparences de la discontinuité. Mais, devant ce « continuum » multidimensionnel qu'est une œuvre ouverte, l'antinomie n'a plus de raison d'être : la volonté unificatrice, qui n'est dans le cosmos einsteinien qu'une hypothèse métaphysique, est ici présente

dans la personne concrète de l'artiste qui a déployé sa stratégie d'effets pour inciter à une aventure aux formes multiples. Mais, en élaborant cette invite à la liberté, il a aussi construit une loi qui régit tous les mouvements possibles et, par conséquent, fixé un point à partir duquel peuvent se mouvoir un monde, une œuvre.

UMBERTO ECO

(Traduit par ANDRÉ BOUCOURECHLIEV.*)*

LE SECOND SOUFFLE

Voilà, on commence à y voir clair. La nouvelle génération de cinéastes français s'installe. Déjà les différences (de style, de qualité) l'emportent sur les ressemblances montées un peu vite en épingle. Il ne s'agit pas d'une révolution, mais du passage normal des années, avec leurs morts, les jeunes gens qui deviennent gourmands ou malins, le public qui s'habitue ou s'habituera. Si l'on a pu croire à une espèce de guet-apens organisé par une petite bande afin de fusiller proprement les aînés, à un grand soir, à une insurrection consciente et dirigée, c'est que, pour la première fois, des gens de cinéma sont constitués en groupe d'amis. Les amis tiennent une partie de la critique (celle de la presse que lisent les cinéphiles, en tout cas), ont d'autres amis dans les journaux, la littérature, etc. De plus, la coupure qui apparaissait si nette voici un peu plus d'une année entre cinéastes quinquagénaires et jeunes gens de vingt-cinq à trente ans n'est que la traduction, dans ce métier, d'une évidence beaucoup plus générale : ces vingt dernières années, qui ont contenu la guerre, ont fabriqué des hommes tout à fait différents de leurs prédécesseurs. Il se trouve que cette différence, qui est énorme et que les années révéleront mieux encore, s'est peu exprimée ailleurs qu'au cinéma. En littérature, par exemple, la réaction formaliste du nouveau roman n'a pas revêtu un caractère de « guerre totale » (le caractère qu'eut entre 1954 et 1957 environ la critique cinématographique de Truffaut ou, plus largement, celle des *Cahiers du Cinéma*). Le nouveau roman, certes, tourne le dos aussi bien aux professeurs d'humanisme de 1947 qu'aux hussards de 1950-1955 — Dieu, que ces catégories

commencent d'ailleurs à nous embêter ! — mais il le fait sans méchanceté, et le bruit qui l'entoure n'est pas fracassant. C'est la solide, l'éternelle *N. R. F.* qui ouvrit ses pages à Robbe-Grillet pour y prêcher son évangile... Au cinéma, au contraire, le style des personnes a changé de façon spectaculaire. Il existait un certain « ton cinéma » ; il n'est pas encore effacé, mais on peut se demander, pour l'instant, si c'est la tradition, l'habitude qui déteindront sur les nouveaux venus, ou si ceux-ci aéreront la profession. La bataille demeure confuse : des producteurs, disons... classiques, ont joué à la hausse sur l'avant-garde ; c'est une bonne façon de l'assimiler, de l'énerver. C'est ainsi que, pour l'instant, la révolution annoncée apparaît plutôt comme une raisonnable arrivée au pouvoir de la génération suivante. Et, ô surprise ! tout le monde n'a pas le couteau entre les dents. Vadim n'a pas encore imité parfaitement les beaux films glacés et cyniques de René Clément; Truffaut a réussi (en plus léger, en plus poétique) un film qui aurait pu tenter Delannoy; Oury a tout simplement raté *La Main chaude*; Kast et Doniol-Valcroze ont fait la part vraiment trop belle à un érotisme mondain devenu, en moins de deux années, une recette commerciale de tout repos. Tout cela, comment dire, s'amollit un peu. Restent, pour former le noyau dur du groupe des nouveaux venus, Louis Malle, Alain Resnais et, depuis peu, Jean-Luc Godard. Dans l'état actuel des choses, ces trois-là paraissent inassimilables au passé, d'une part, au rapide processus de normalisation, d'intégration, qui affecte leurs amis, d'autre part. S'il y a chance de bouleversement, elle est là. *Les Amants*, *Hiroshima* et *A bout de souffle* me paraissent les trois seuls films récents qui promettent à coup sûr des œuvres ultérieures. La question reste posée pour Chabrol, pour Vadim, pour Truffaut, pour Astruc, pour Molinaro. L'est-elle encore sérieusement pour les autres ? Une mode, et très vite un conformisme, naissent de toute nouveauté un peu provocante lorsque celle-ci n'est pas sous-tendue par une forte volonté de renouvellement. C'est ainsi que le charmant film de Pierre Kast, *Le bel Age*, conduit tout droit à (du bon) Sacha Guitry, et que *L'Eau à la bouche* avoue déjà tous les trucs d'une comédie bourgeoise un peu

déshabillée que nous allons voir sévir ces années-ci puisque la voilà, depuis Vadim surtout, au goût du jour. En un mot, la génération apparue dans les salles des Champs-Élysées vers 1959 possédera, elle possède déjà, ses Bresson, ses Renoir, ses Clément, et aussi de nouveaux Charles Spaak, Marc-Gilbert Sauvageon, Delannoy, Becker, Autant-Lara, c'est-à-dire le plus et le moins ambitieux, les attelages réussis et les autres, le meilleur et le moins bon dans les mêmes œuvres.

Dans ses meilleures manifestations, il apparaît que le cinéma tel que l'aiment et tentent de le pratiquer les gens de mon âge présente quelques caractères constants. C'est d'abord un cinéma tout imprégné de littérature ; c'est ensuite un cinéma *à la première personne*. La littérature, elle est dans les mariages Malle-Nimier, Malle-Louise de Vilmorin, Resnais-Duras, et même dans le ménage à trois Laclos-Vailland-Vadim... Elle est aussi, et de façon éclatante, dans *A bout de souffle*. Éclatante mais équivoque. On s'est amusé à remarquer que le dialogue de Godard semble intenter un véritable procès à la littérature. Faulkner, Dylan Thomas, Françoise Sagan sont pris à partie avec un bel éclectisme. Le petit sketch de l'interview, à Orly, d'un célèbre écrivain et l'insondable et satisfaite sottise de ses propos accentuent l'impression. Et pourtant cette rage a des allures d'amour manqué. La *référence* à la littérature est une insistante et inexplicable précision, — inexplicable sinon par l'habitude et l'hommage presque involontaires. Pourquoi un garçon comme Godard, que le cinéma a totalement investi, formé, saturé, ressent-il le besoin de régler avec les écrivains un compte imaginaire ? Il semble que son héros, Michel, tienne les goûts littéraires de Patricia pour responsables de ses complications psychologiques et, finalement, de sa trahison. Si Patricia était, comme Michel, un être sans lectures, sans questions, sans excessives sinuosités de caractère — un vrai *tough guy*, — leur amour serait possible, c'est-à-dire un certain comportement de fatalisme et de tendresse qui s'accomplit à deux. Telle pourrait être, en effet, une définition de l'amour selon ce film. Et c'est là que se réintroduit, il me semble, la littérature. Michel n'existe

pas. Je ne crois pas à sa présence à Marseille, ni aux Champs-Élysées, ni à Montparnasse. Je crois, par contre, à lui comme personnage d'une certaine mythologie. On l'a remarqué cent fois déjà — le film est assez explicite ! — cette mythologie vient tout droit du film noir américain, et très précisément de la figure presque permanente qu'incarna sa vie durant l'acteur Humphrey Bogart, dit « Bogey ». Michel n'est pas un personnage né de l'observation, ni de la fantaisie, ni de la dérision ; c'est un héros né au ciné-club. Le ciné-club étant pour les garçons de vingt-cinq ans très exactement ce que furent les lectures d'adolescence pour leurs aînés. L'influence exigeante, multiforme, qu'exercèrent naguère sur les jeunes gens Barrès, Gide, ou plus près de nous Sartre, voici que nous en retrouvons l'équivalent dans cette imprégnation cinématographique. Ce bain d'images, de situations, de tics, c'est la réplique exacte du bain littéraire de naguère, de ce plongeon dans les mythologies livresques qui vouait presque fatalement le jeune écrivain à débuter sous les signes de l'anarchie, de l'égotisme et de l'irrespect. Le cinéma a beau interdire, en apparence, le « je » dans la narration et les douceurs équivoques de la littérature dans l'expression, — jamais nous n'avons été aussi proches de l'acte gratuit, de *L'Ennemi des lois*, de « Barrès s'éloigne ». Voilà ce que je veux dire quand j'écris : littérature et première personne.

Il se trouve que la voix de l'aveu sur soi, de la confidence, de la révolte, du défi — la voix de la jeunesse — ne donne pas tout à fait le même son dans l'univers cinématographique et dans l'univers littéraire. Mais ne nous laissons pas tromper par ces différences. Quand le héros de Godard s'arrête devant une photo de « Bogey », murmure son nom comme en extase, que les sons s'abolissent un instant pour laisser le visage de l'acteur américain s'imposer mieux à nous, sommes-nous si loin de la passion qui me dévorait, lorsque j'avais seize ou dix-sept ans, pour la biographie, les portraits, les secrets de Gide, d'Aragon ou de Montherlant, personnages qui faisaient alors bon ménage dans ma mythologie personnelle ? Je confondais volontiers écrivains et héros, vies réelles et livres ; les auteurs, leurs personnages, et ce que j'imaginais être leur morale commune, — tout cela formait à mes yeux

un tout, un seul exemple, exerçait une seule fascination, constituait une des lignes de force selon lesquelles je m'apprêtais à aborder ma vie. Je crois que toute découverte passionnée du monde suit ces lois. Qu'aujourd'hui le cinéma soit le moyen privilégié de la découverte ne change rien à ces grands mouvements d'admiration, de colère, de provocation. C'est un de ces mouvements qu'il m'a semblé reconnaître dans *A bout de souffle*. Peut-être est-ce lui qui donne à ce premier film sa vigueur et son extraordinaire agressivité.

Tous les compliments décernés à Jean-Luc Godard sont mérités. *A bout de souffle* est le meilleur des films réalisés depuis quelques années par de jeunes acteurs. Il ne souffre pas des outrances verbales de *Hiroshima*; il est plus drôle et plus subversif que *Les Amants*; cent fois plus audacieux, plus vif que les films d'Astruc, de Vadim. Cette fois vraiment, on est étonné. D'abord, on rit, et c'est bien agréable. On n'a pas l'impression que c'est « la-même-chose-en-mieux », ni « moins-adroit-certes-mais-tout-de-même-bouleversant ». Non, c'est autre chose. Au moins dans la façon de le montrer et de le dire.

On connaît l'histoire : un petit truand vole à Marseille une voiture et monte à Paris afin d'y retrouver une Américaine qu'il aime. Il tue un motard qui veut lui dresser procès-verbal. Pendant quelques jours, à Paris, il tente à la fois d'échapper à la police, de « faire » un peu d'argent et de convaincre Patricia de fuir avec lui en Italie. La jeune fille le protège un moment, l'aide, puis finit par le dénoncer, peut-être pour se prouver à elle-même qu'elle ne l'aime pas. Il est abattu dans la rue alors qu'il ne cherchait même pas à fuir.

Je ne veux pas répéter ici ce qui a été dit fort bien par tout le monde. Je veux faire seulement deux remarques :

D'abord, je trouve un peu excessifs certains commentaires sur la valeur humaine de Michel et de ses copains. C'est René Guyonnet, dans *L'Express*, qui écrivit des personnages de Godard : « *(Ils) sont tout le contraire de petits « tricheurs ». Ils se moquent de l'argent. Ils ne sont pas de jeunes bourgeois qui jettent leur gourme, ils ne font pas de l'épate pour la galerie, ils ne paradent pas pour se prouver*

qu'ils sont les plus « fortiches ». Ils ne sont pas vides. Ils sont dans le cadre d'une morale simpliste mais exigeante, la haine de la lâcheté, à la recherche de rapports humains vrais... », etc. Oh, là, là ! Est-il permis d'écrire d'aussi grosses bêtises ? N'oublions pas qu'il s'agit d'un petit assassin qui a tiré sur un inoffensif motard, qui assomme dans les lavabos pour voler les portefeuilles, « emprunte » les voitures, etc. Alors, la « morale exigeante... ». Si ne sont pas « vides » ces petits trafiquants, indicateurs, maquilleurs, vendeurs de bagnoles d'occasion, alors qui est vide ? Peut-être en avons-nous assez de voir, de film en film, flirter de jeunes bourgeois tropéziens à voitures de sport, soit ; mais pas au point de leur préférer ces demi-sel. Ce serait même la faiblesse du film de Godard : d'avoir choisi ses héros dans une faune à peine renouvelée de la pire littérature pigalienne de naguère. Enfin, passe encore, mais n'en tirez pas des leçons de morale !

Seconde remarque : la trouvaille, c'est d'avoir fait, malgré les personnages, en dépit de l'intrigue policière, une histoire d'amour. Et une histoire d'amour dont la vérité de ton, dont la qualité de tendresse qu'elle peint dépassent de beaucoup le cadre de cette anecdote. La meilleure et la plus longue scène du film, appelons-la une scène d'amour, se déroule dans la chambre de Patricia. L'audace du dialogue, le juste choix des mots, la dérision, la sensualité, l'extraordinaire liberté des gestes, des situations : tout ici est réussi. On voit bien, lorsque les jeunes gens font l'amour *sous les draps* pendant que gueule à la radio je ne sais quelle émission de Radio-Luxembourg, ce qu'a voulu faire, en se moquant, Jean-Luc Godard : c'est une scène « d'anti-*Amants* ». On en a assez de voir des dos, des épaules, un sein, et d'entendre des soupirs, et d'entendre — couvrant les soupirs — un sextuor de Brahms ou une cantate de Bach. On en a assez de ces gens bien nés faisant l'amour de façon si distinguée. L'autre soir, toute la salle, reconnaissante, a éclaté de rire. Cet éclat de rire, c'est toute la réussite de Godard. Elle n'enlève rien, bien sûr, au mérite ni à la réussite de Malle, car c'était *aussi* une nécessité que de montrer (presque) un homme et une femme nus sur un lit. Mais, ce point de tactique étant épuisé, cette conquête étant menée à bien, il devenait ennuyeux que

ce lit, ces corps, ces gémissements (et la noble musique) fussent désormais de tous les génériques.

C'est à dessein que j'ai choisi cette scène — et cette louange. Tout le film de Godard éclate de ce pouvoir de railler, de faire et de dire le contraire de ce qu'on attend. Je ne prétends pas que ce contraire soit forcément la vérité, mais c'est en tout cas une façon excitante et drôle de l'approcher. Il y a dans *A bout de souffle* une qualité d'ironie, de méchanceté, de jeunesse qui m'a rappelé — qu'on me pardonne ! — le Gide des *Faux Monnayeurs*. Et Michel n'est-il pas une manière de Lafcadio ? Mais je ne veux pas avoir l'air de céder à une manie. Restons-en au cinéma. Il a tout à gagner à des films de cette sorte : ils lui refont des muscles. On se demandait gravement depuis un moment si la « nouvelle vague » avait ou non « quelque chose à dire ». Quelle drôle de question ! Personne n'a jamais rien à dire. Les jeunes gens se moquent et se révoltent ; les hommes de quarante ans ironisent et acceptent ; les vieillards parlent de mort et de sensualité. On ne changera jamais rien à cela. Les hommes ont peu à dire : les œuvres réussies, c'est quand ils le disent *bien*. Pour ce *bien*, Jean-Luc Godard est redoutablement armé.

FRANÇOIS NOURISSIER

NOTES

LA LITTÉRATURE

LUCIEN JEAN : *Parmi les Hommes* (Éditions Rencontre, Lausanne.)

> « Ce soir j'achève, en sanglotant, les admirables *Souvenirs d'Hôpital* de Lucien Jean. »
>
> A. Gide : *Journal*, Éd. « La Pléiade », p. 205.

C'est le début d'une nouvelle intitulée « l'Enfant », à la page 84 de *Parmi les Hommes :*

« Souvent, la nuit, une douleur aiguë réveillait Georges en sursaut. Debout, papa, debout, maman : c'est votre chair qui crie et qui souffre. Il faut d'abord rassurer l'enfant. La bonne lumière de la lampe, vos visages pleins d'amour, voilà des choses bienveillantes qui dissipent l'épouvante des ténèbres. »

Certes, plus personne aujourd'hui n'écrit de cette façon et c'est peut-être tant mieux. *Parmi les Hommes* enferme de semblables passages. Nous y reviendrons.

Qu'on ait réédité cet ouvrage qui offre en deux cent soixante pages toute l'œuvre de Lucien Jean, à quelques pages, voire quelques lignes près, nul, je crois, ne s'en plaindra. *Parmi les Hommes* est quasiment inconnu tant de la présente génération que de la précédente : le livre parut en 1910, quelques mois après la mort de son auteur, Lucien Dieudonné, qui avait choisi le pseudonyme de Lucien Jean. Il était né en 1870. Le premier numéro de la *N. R. F.*, en février 1909, offrit une nouvelle de lui : *L'Enfant prodigue*, que Gide avait recommandée. C'était une réplique indirecte et quelque peu impatiente à son *Retour de l'Enfant prodigue*. Gide remarqua autre chose : une sensibilité exceptionnelle, s'exerçant en marge de la littérature officielle comme de celle qu'il voulait imposer.

Parmi les Hommes comprend des nouvelles (trop peu, pour notre goût), des apologues, des contes philosophiques, des *Caractères* à la façon de La Bruyère ; également, des galeries de portraits qui composent une sorte de microsociologie (mais ces

pages-là sont dénuées de prétention, au contraire de ce que suggère le mot) des petites gens parisiennes ; enfin, des études et notes critiques.

Ces dernières sont attachantes. Sur les écrivains et sur les mœurs de son époque, Lucien Jean porte des jugements que nous faisons nôtres, aujourd'hui, avec peu de réserve. Il n'aime pas beaucoup la littérature « toute sensuelle » de son temps, dont « l'influence est énervante », dit-il dans son français sûr, littérature qui « de Verlaine et de Jammes aboutit fatalement à Mardrus et Noailles ». Ailleurs, il moque Rostand et Catulle Mendès, chante la gloire de Claudel. En 1906 !

Ses nouvelles, bien sûr, nous retiennent surtout. Dans *Un Vieil Homme*, celle qui ouvre le livre, il conte l'histoire de jeunes gens qui jouent avec les sentiments d'un homme mûr. Ce dernier n'y laisse pas sa vie, mais quelque chose d'approchant, sa ferveur, ses illusions. Une autre fois, dans *L'Enfant*, c'est un gosse qui se meurt, un fils unique dont la jambe malade repose dans une gouttière : le père, désespéré, fracasse le crucifix cloué au-dessus du petit lit, cisaille la gouttière imaginée par les médecins. C'est le miracle, Georges vivra qu'ils avaient tous condamné, Christ et médecins.

Nous touche chez Lucien Jean son sens du pathétique. Et que, dans ce domaine, son art soit la discrétion même, de suggestion, non pas d'insistance. Il émeut quand cent autres, qui travaillent la même matière, irritent et nous tiennent, malgré eux, à distance. On lui reconnaîtra la vertu des élans du cœur : c'est elle qui le conduit à imaginer ou à voir ces existences humbles et toujours dignes qui savent se garder de la tragédie quand le drame leur est pain quotidien. Lucien Jean les rend avec un grand bonheur : c'est qu'il a le goût du détail, des choses *insignifiantes*, je veux dire à l'ordinaire invisibles, tant la chape de l'habitude les dérobe. Insignifiantes mais chargées de sens.

On ne peut vraiment pénétrer dans ces histoires de pauvres gens si on ne tente pas l'effort de leur accorder cette même attention qu'il leur prêtait. Ce peintre en gris, en demi-teintes, ne sait pas retenir l'œil en l'éblouissant. Il lui arrive de conter des scènes pitoyables, mais tout se passe comme s'il nous fallait mériter le sentiment de pitié qu'il éprouvait et dont nous priverait une lecture rapide.

Lucien Jean est bien de son temps par un amour enthousiaste et vague de la vie. Il n'écrit rien qui ne soit ou ne prépare un hymne à la vie. Il dira, par exemple : « Ils m'ont initié, mes doux amis, à la beauté de la vie éternelle et fondamentale. » Le goût du concret le pousse naturellement à se défier des idées, des systèmes, de l'intellectualité.

C'est un moraliste, pourtant, avec un côté didactique. Il cède souvent à la tentation de généraliser le fait unique qu'il

rapporte, ailleurs un sentiment, une idée. L'expérience individuelle lui semble toujours présenter un intérêt général. Tout à son amour presque évangélique des autres, il cherche des lois, des constantes au moins, qui les serviront. Il voudrait mieux connaître les autres, la vie — et donner cette connaissance en partage : de là ses réflexions qui parsèment, coupent ses récits, tentatives pour étreindre toutes les manifestations de la condition humaine.

Quelles sont les faiblesses de cet art ? En quoi est-il *daté* ? Il a manqué à Lucien Jean, pour être le grand écrivain que bien des pages laissent entrevoir — et qu'il eût pu devenir, si l'on songe qu'il mourut à trente-huit ans — le sens de la *surprise*. Le lisant, nous savons toujours où nous allons — et toujours en sa compagnie. S'il n'écrit rien qui ne nous émeuve, il n'écrit rien, par contre, qui déconcerte ou subjugue. Il imaginait pour le cœur des hommes, non pour leur imaginaire.

Il a manqué aussi, à Lucien Jean, de croire à la *littérature*... D'être nominaliste, peu ou prou. Il devait penser que les mots existent, d'une part, de l'autre les choses à dire, et que la mission des premiers est d'exprimer ces dernières, au lieu de les créer — de les créer inséparables d'une expression *particulière*. De là que, s'il nous arrive de rêver à propos du monde de Lucien Jean, c'est avec d'autres images que les siennes, par le truchement d'un langage qui le congédie.

Je retiens aussi qu'il ne croyait pas à la *liberté* de ses personnages. Lucien Jean intervient souvent, trop souvent, trop visiblement tire les fils... Ses histoires n'ont pas une vitesse propre, n'avancent pas d'elles-mêmes, ne sécrètent pas leur réalité. C'est Lucien Jean qui ajoute des pages au lieu qu'elles grossissent par nécessité interne.

C'était une grande figure morale. Les hommages qu'on lui a rendus frappent par leur sincérité. Ce n'est pas si commun. J'aime lire dans la Circulaire nº 4 des Amis de Charles-Louis Philippe :

« ... Employé à l'Hôtel de Ville de Paris, il trouvera cependant moyen, une fois marié, non seulement de remplir avec un scrupuleux dévouement ses devoirs de père de famille et d'acquitter rigoureusement les obligations de son emploi, mais encore de se livrer, le soir, chez lui, à des travaux supplémentaires, de fréquenter, voire de présider des réunions pour la défense des travailleurs, de fonder le syndicat des employés municipaux, de collaborer à des revues d'avant-garde, et de participer au mouvement littéraire et artistique de son temps. »

Et j'aime relire tel passage, admirable, où la beauté est tout entière dans la rigueur de la composition :

« On fume une pipe lentement, à bouffées larges et espacées, et, lorsqu'elle est finie, on la bourre d'un geste mesuré et pesant. Le cigare a l'importance d'une situation acquise. La cigarette,

au contraire, est frivole, menue, on la fait à petits mouvements jeunes, on la fume à petits coups, et on la tient légèrement, entre deux doigts, comme une fleur. Le père Matelas avait des mains blanches et soignées » (p. 35-36).

YVES BERGER

JACQUES BROSSE : *L'Éphémère* (Plon).

Comment douter de cette lampe perpétuelle dont il est parlé dans l'*Exode* ? Je m'affligeais de la mort de Pourrat. J'ai vu, peu après, Jean Grosjean dans ses sabots, entre l'herbe et la tourterelle, entre le grec et l'hébreu, mais ne touchant le monde, en dépit du cadastre et du noyau, que par une rumination subtile et dure de séraphin. Je lis à présent *L'Éphémère* où Jacques Brosse, avec les patiences de Jules Renard, tient journal de son jardin normand, depuis l'automne de 1958 jusqu'à l'été de 1959. Ce que j'aime dans ces minuties où une grive, une jacinthe et un coucher de soleil effacent l'histoire des hommes, c'est que le poids d'un insecte nous rend sensible l'univers. Le sommeil d'un hérisson dans un fourreau de feuilles mortes est plus vrai que les querelles des empires. L'amoureuse observation de ce qui est nous guérit des fantômes. Jacques Brosse est païen comme les païens ne savaient pas l'être ni ces philosophes de l'Inde que le mépris des apparences fit si profondément frivoles. Traiter comme grand ce qui est petit, réunir dans un regard les puissances de l'esprit, c'est un bel exercice d'attention et de probité. L'art promène sa pureté sur un miroir intelligent. Car Jacques Brosse est poète comme les Hollandais furent peintres. Le scrupule est sa religion, l'imitation des choses par les mots, son martyre. Je crois que cette admirable folie où tant de jeunes auteurs trouvent et perdent leur talent dérive des prestiges de l'écran. La parole est jalouse des images comme autrefois elle le fut des notes. Le cinéma succède à Wagner. Tandis que le tableau, fatigué d'un autre soleil, s'enfuyait de honte et d'orgueil, à l'écart de toutes les formes, la prose idolâtrait l'écorce et la couleur. Le roman se changeait en œil jusqu'à feindre que l'œil était la vue. On supprimait le temps afin de mieux posséder l'espace. On ne mettait pas la pensée à la fenêtre, on soutenait que la fenêtre pensait toute seule. Mais, que la description ennuie ! que le langage languit autour des objets qu'il inventorie ! Le notaire, à force de dire, ne dit pas assez. Écoutez Jacques Brosse : « Les yeux olivâtres de la libellule ressemblent à de grosses gouttes prêtes à tomber ; les quatre ailes hyalines, mais irisées comme du verre ayant longtemps séjourné dans le sol, se relèvent vers leurs pointes dessinant deux à deux des accolades superposées ; mosaïquées finement entre les nervures, elles sont épaisses à la base, décorées d'une large macule brun-roux dont il existe un rappel sous

forme d'une petite tache oblongue au bout de l'aile. A la différence des demoiselles familières, cette libellule a un abdomen court et large, c'est un ovale fuselé d'un brun cuir divisé au centre par une ligne de crête, subdivisé horizontalement sur les flancs déclives, de façon à former des carrés réguliers de plus en plus petits vers l'extrémité. Chacun d'eux est bordé d'un triangle jaune orange. Fallait-il tant de mots pour décrire ce qu'en une minute j'ai vu ? Je m'en suis pourtant tenu au strict nécessaire afin qu'on ne puisse confondre cet odonate avec aucun des soixante-dix-sept autres qui vivent chez nous ou des deux mille qui volent dans le monde. Je n'ai dit que ce qu'il fallait pour qu'on le reconnaisse si on le rencontre. Je ne sais même pas si j'en ai dit assez pour qu'on le voie. » Pour moi, je n'ai gardé du portrait que les grosses gouttes prêtes à tomber. Le reste est leçon de choses et je n'écoute plus le maître d'école. Il me faut un style léger à la course et qui change de chemise. Je n'entends que le sous-entendu. L'ellipse est mon royaume. Lorsque Rimbaud écrit que les vieillards font tresse avec leurs chaises, je ne demande point si la chaise est d'acajou ni si les vieillards ont la roupie. Mais tirons le rideau. Jacques Brosse vaut mieux que son système.

ROGER JUDRIN.

***

LES ESSAIS

HENRI MONDOR : *Claudel plus intime* (Gallimard).

Il est aisé de se faire le Plutarque des héros d'avant-hier et des gloires dès longtemps rassises. La vertu de Henri Mondor et le beau fruit de son jardin, où il nous met de moitié, c'est l'amour du grand homme dans l'homme même. Ici, le génie est cueilli dans son verre et dans son assiette. Cette parole qui allait se perdre dans le rond de la cigarette, voici que la grâce en est clouée par le plus délicat des fidèles. La plupart des curieux baptisent vérité une indiscrétion qui descend jusqu'à l'ordure. Henri Mondor a l'air de n'attraper les poètes que par les ailes et toutefois l'anatomie de l'oiseau rare est parfaite. Quel est donc ce souffle tendre qui ouvre aussi les portes secrètes ? Ne cherchez pas. C'est la citation. Point d'écrivain qui n'ait dissipé, quand il s'agissait de lui-même et sans qu'on eût besoin de lui serrer les pouces, ces redoutables mystères dont le moindre, à peine dévoilé par une autre plume, eût paru blesser la décence. Quel auteur, et pourtant modeste, et Joubert même, n'a été plus transparent qu'il ne croyait l'être ? L'honnête ruse de Henri Mondor consiste à laisser parler la Pythie : « Ne dérangez pas le trépied, messieurs les historiens ; n'interrogez guère l'oracle et jamais ne l'effarouchez, fût-ce d'une feuille et d'un

crayon. Mes tablettes, c'est ma mémoire, que j'ai merveilleuse, depuis que mon attention l'a rompue à dresser des procès-verbaux. » Ajoutons qu'à la gourmandise des propos est unie, dans Henri Mondor, la passion des livres précieux, des manuscrits, de l'écriture nue. On voit justement dans cet ouvrage-ci, qui veut être encore un bouquet de Claudel, comment la découverte d'une version naïve de *La Jeune Fille Violaine* et un poème, en forme de lettre, sur *Le Chirurgien*, empêchent l'érudition d'être jalouse et la beauté d'être captive. Tombons d'accord que la générosité illumine l'esprit. On n'entre pas dans la pyramide de Claudel par une lucarne. Il faut adorer le tout pour jouir du détail et parier peu pour gagner beaucoup. On ose ne vénérer de Hugo que la barbe, l'orteil ou la dent d'or. Mais il y a dans l'intelligence de Claudel un tel ciment de fureur qu'on n'admire pas la rose que l'on n'ait passé par le porche. Point de suisse, point de trésor ; point de bénitier, point d'Isaïe. Dieu vit du mouvement de ses personnes. Nul instinct supérieur qui ne brûle de ses contradictions. Le sel est inséparable du tourment. Témoin surtout l'auteur dramatique ; il aurait moins de voix s'il était réduit à la sienne et moins de tous s'il était assuré du sien. De là que, dans Claudel, la force a des douceurs, la simplicité des serpents, la tour un oiseau bleu, l'anathème des rosées. Que Mondor est habile à multiplier dans un grand homme les faces par où l'on oubliait de le regarder ! Aussi n'arrive-t-il pas que la louange se noie dans le miel. L'ardeur des modèles, et, dans leur peintre, une lumière qui n'est pas dupe de l'amitié, conservent à la vigueur sa pointe et à la faiblesse l'ironie. Le charme était si présent que j'ai dû, pour l'exorciser, m'enfoncer, pendant deux jours, dans *Connaissance de l'Est*. Amyot disait qu'il était trop attaché à ses maîtres pour écrire leur vie. On voit bien que, s'il savait user de la poudre, il ne l'eût jamais inventée. R. J.

CLAUDE ROY : *L'Homme en question* (Gallimard).

« Ce sont de piètres lecteurs ceux qui lisent pour s'oublier », déclare Claude Roy. Aussi préfère-t-il nous parler des auteurs qu'il aime : il se cherche à travers eux. Je me souviens d'un article très ancien où Claude Roy critiquait assez vivement certains romans d'analyse qui venaient de paraître : « Que nous importe (disait-il à peu près) ces planches d'anatomie pour l'étude du cœur : seul nous intéresse et nous touche l'examen de conscience. » La lecture peut porter, aussi bien que l'écrit, à l'examen de conscience. A travers Tchékhov et Vigny (qui lui proposent la tentation du pessimisme) ou Michaux (pour qui la vie et la poésie se présentent comme une expérience unique), c'est lui-même qu'il découvre et qu'il interroge. Vingt-cinq écrivains-miroirs reflètent ainsi le visage de Claude Roy. Mais c'est

à nous qu'il appartient d'en découvrir les traits et d'en déchiffrer l'expression. Narcisse poserait et ferait des mines ; c'est à l'improviste (et à son insu) que nous entrevoyons Claude Roy. Est-ce par hasard qu'il revient à Chamfort, dont il a déjà si bien parlé ? Ce Chamfort reste celui du *Commerce des Classiques*, mais l'auto-portrait est plus accusé. Un tâcheron du feuilleton littéraire, rendant compte, il y a vingt ans, du *Tableau de la Littérature de Corneille à Chénier*, y dénonçait deux graves contresens : le *Racine* de Giraudoux et le *Pascal* de Mauriac. Sans doute, le *Mauriac* de Claude Roy est-il un « contresens » de même nature, car il me semble lire, en transparence : « Il m'arrive de me demander si on ne lira pas, plus longtemps qu'*A tort ou à raison* et *Le Malheur d'aimer*, les descriptions critiques et les documentaires écrits en marge de ses romans par ce poète, ce polémiste, ce chroniqueur, ce moraliste qui s'appelait Claude Roy. » Esprit qui ne se fixe jamais, sinon sur quelques vérités essentielles. Ainsi, naguère, Claude Roy aurait peut-être hésité à signer de telles phrases. « Je me méfie pourtant de la volonté de ne vivre et de n'exprimer dans ses œuvres que ce qui est *du moment.* » Ou : « Le désespoir n'est pas un fait sociologique, c'est un état d'âme. » Sous le couvert de la description critique, Claude Roy écrit l'Histoire de ses pensées. Impressionnisme ? Sans doute, mais à la manière de Pissaro, non du futile et assez vulgaire Lemaître. C'est pourtant au nom de l'impressionnisme qu'il accable *Le Baiser au lépreux* ou *Le Désert de l'Amour* sous les souvenirs d'égotisme mauriaciens : il s'éloigne de son enfance charentaise. Et je crois qu'il se trompe : les romans, comme les mémoires de Mauriac, participent à la même recherche du temps perdu. Il se trompe aussi (peut-être), quand il trouve Leuwen moins génial et moins pur que Sorel. Tout Claude Roy me semble être dans ce détail : l'apparent paradoxe qui exprime la vérité méconnue, le feu follet qui jette une lueur cruelle sur le lieu commun, le coup brutal qui enfonce les portes les mieux verrouillées, en nous laissant croire qu'elles sont ouvertes depuis longtemps.

WILLY DE SPENS

***

LE ROMAN

JULIEN GREEN : *Chaque Homme dans sa Nuit* (Plon).

Ce roman comporte deux parties dont la première est une « ouverture funèbre » qui, en cent pages, entraîne irrésistiblement, puis installe le lecteur dans le monde intérieur de Julien Green. Au centre de la sombre scène est un lit d'agonie, qui fut

longtemps un lit de plaisir. Dans la maison du mourant (l'oncle Horace), la statue d'une femme nue accueille les parents qu'il a conviés, et en particulier son neveu Wilfred Ingram, qu'il préfère aux autres membres de sa famille parce que le jeune homme est catholique comme lui — alors que les autres sont protestants ; riches, ils méprisent Wilfred, simple vendeur de magasin ; — mais, dans ce recours ultime du vieux noceur à Wilfred, il y a plus ; le mourant devine en son neveu le seul cœur qui puisse le comprendre, l'aider : cœur à la fois passionné, peut-être corrompu, et profondément croyant.

« Chaque homme dans sa nuit », dit le titre, et cette nuit est peinte admirablement par le romancier, illuminée de foudre et aussi de douces clartés. Ce sont les ténèbres où rôde la peur de mourir, la peur de se perdre, c'est-à-dire de se séparer de Dieu. Le mourant n'est pas seul à se raccrocher à Wilfred pour la foi extraordinaire devinée en celui-ci : en fait, Wilfred Ingram est vraiment le centre du roman, personnage cerné par les autres, poursuivi, cherché, désiré, haï par les autres, comme s'il avait le pouvoir de les arracher à l'horreur de leur nuit, ou au contraire de les plonger plus bas encore dans ses délices. Wilfred n'est pas beau, mais quelque chose en lui attire les êtres, hommes et femmes ; il peut avoir toutes les aventures qu'il veut, et il ne s'en prive pas, du moins avant le jour où il découvre la souffrance de l'amour vrai. Son oncle a eu confiance en lui ; son cousin Angus l'aime désespérément ; la jeune femme d'un autre cousin, Phoebe Knight, l'aimera. Certes, il n'est pas pur, certes il trahit son Christ; mais, comme dit quelque part un prêtre : « Ce que nous faisons importe, certes, mais, en définitive, c'est ce que nous sommes qui compte... » Wilfred voudrait, souvent, se débarrasser de Dieu : il n'y parvient que par instants. Autour de lui, autour de chaque personnage, il y a la nuit où l'on se perd, parfumée, infernale : le salut est-il possible ? La foi est-elle possible, devant la mort et le mal ?

Il semble que, chez certains êtres, comme Wilfred, en dépit de toutes les révoltes et des pires sacrilèges, la religion demeure « comme un fleuve souterrain ». Avoir fait sentir tout au long du livre cette sourde et grondante présence est l'un des premiers mérites de Julien Green.

Outre Wilfred, deux personnages ont, dans cette histoire, un relief saisissant : un protestant fanatique, James Knight, chez qui une maladie, en le menant aux confins de la mort, éveille en même temps la crainte d'avoir perdu la foi et une sérénité, une bonté, une compréhension étonnantes ; et, comme à l'opposé, l'énigmatique Max, un damné qui, lui non plus, n'a pu « liquider le surnaturel » et par l'entremise meurtrière de qui Wilfred entrera, pour lui avoir pardonné, dans la paix définitive. Les dialogues de Wilfred avec l'un et l'autre de ces personnages, dialogues passionnés, car il ne s'agit pas de théories, la vie de

chacun d'eux étant en jeu dans leurs paroles, éclairent le sens du drame, révèlent l'obsession d'une lumière qui semble toujours impossible et qui pourtant est là, sans autres preuves : « Nous étions assis sur le banc et il y avait à nos pieds comme un lac de lumière blanche. Je ne sais pourquoi on ne peut trouver les mots pour exprimer ce qu'on éprouve dans ces minutes-là. J'étais heureux, j'étais en paix, comprenez-vous ? Mais, dès qu'on cherche à dire ces choses, ce n'est plus ça, plus ça du tout. »

En vain, la délicieuse, la candide Phoebe Knight rêve-t-elle d'un monde où « il n'y aurait pas le mal » : au moment le plus intense de l'amour de Wilfred pour elle, il faut que le jeune homme rencontre, sous l'aspect d'une vieille dame à la « pauvre face molle et meurtrie », celle qui fut jadis le grand amour de son oncle Hector, celle dont l'oncle Hector lui a légué en secret la photographie comme son plus précieux trésor : la chair est donc partout furieusement, atrocement châtiée. « Nous brûlerons tous », répète Max du fond de sa déchéance, et ce pourrait être l'un des thèmes majeurs du livre ; chacun trahit le Christ, chacun peut être Judas, dit James Knight, et Wilfred n'est qu'un déserteur, trop attaché aux corps pour accepter de devenir l'âme rayonnante qu'il pourrait être ; qu'il finit par être, pourtant, quand il tourne le dos à Phoebe pour essayer de secourir Max, quand il pardonne à celui-ci de lui avoir tiré dessus, de l'avoir tué.

Inutile ici de parler de l'art de Julien Green. Il faut qu'il soit bien grand pour donner une telle vitalité, une telle présence, une telle dignité à des personnages dont nous nous croyons fort éloignés, pour imposer ces ténèbres dont il faut avouer que beaucoup de jeunes romanciers ne sont sortis que pour échouer dans la clarté la plus plate.

PHILIPPE JACCOTTET

VIOLETTE LEDUC : *Trésors à prendre* (Gallimard).

Vous prenez un sac à dos, vous montez dans le train de Vichy, puis vous marchez sur les routes : voilà qui paraît simple. Mais s'il ne se passe rien, ni présage ni rencontre, si ce mouvement ne fait pas naître en vous un peu d'enfance et de liberté, n'accusez point le hasard ou la justice : vous n'avez pas le don. Il y a une grâce de voyager, aussi parcimonieusement accordée que la grâce d'écrire, car notre malheur, c'est de trop bien savoir demeurer dans une chambre et faire l'escargot, qui transporte avec lui sa maison. Le monde est un magasin de trésors endormis, mais que vienne une âme attentive, il s'ouvre et libère des tourbillons d'images et de songes. Violette Leduc se promène ainsi à travers la France, et les génies des lieux s'éveillent en sa présence, choses et gens se mettent à parler.

Ce n'est point qu'elle confonde fureter et regarder, ni qu'elle croie que l'attention aux autres commence dans l'oubli de soi ; elle arrive au contraire avec son bric-à-brac personnel d'amitiés et de souvenirs, prête à donner autant qu'à recevoir. Voulant faire l'amour avec le monde, elle ne songe pas à se ménager ou à lui monnayer son plaisir, mais elle a souci de faire les présentations, de lui montrer Violette Leduc avec tous les noms qu'elle porte dans son cœur et ce passé accumulé en elle, objets, images, mots. Alors seulement, l'écrivain peut raconter ce qu'il a vu et consigner sur ses carnets les paroles, les événements, les brefs miracles qu'il a saisis. Ce sont croquis, confidences, pierres vivantes, souvenirs débusqués. Ici, au hasard d'une rencontre, naît une courte nouvelle ; là, c'est un visage qui s'impose ou un regard surpris entre les cils. Voici encore des scènes de comédie, des jeux d'ombres et de soleil, des portraits, des villes et des villages, et la route qui toujours se déroule. Extase du monde qui entre en vous et qui, peu à peu, vous transforme. Est-elle à moi, cette enfance que je vous raconte? Oh! mourir de légèreté...

Ce livre, on ne le lit pas, on le parle avec l'auteur. On se surprend à l'interpeller et à le tirer par la manche, comme un compagnon avec qui on discute en marchant. On s'arrête et, l'argument échangé, on repart vers Albi ou ailleurs, tout étonné de l'avoir tutoyée et appelée Violette, oubliant déjà cette image trop baroque ou ce plissement de front un peu solennel dont on lui faisait reproche. Quand on aime la course au trésor, on ne laisse pas s'éloigner une camarade si agile et pourvue de sens aussi aiguisés.

ROBERT ABIRACHED

JEAN DOUASSOT : *Sens inverse* (Julliard).

On peut dénoncer, dans *Sens inverse*, toutes les facilités d'une littérature de chien crevé et classer Jean Douassot parmi les épigones de Céline et de Miller. Le débraillé de *Guignol's Band*, les digressions bavardes de *Max et les Phagocytes* ont inspiré trop d'imitateurs qui ne se sont jamais souciés de comprendre la leçon des *Tropiques* et du *Voyage*. Mais le propos de Douassot est justement de démontrer que la plupart des hommes, à commencer par son héros, ne sont guère que des chiens qui vont à vau-l'eau. Par ailleurs, ce que Jean Douassot doit à ses deux grands devanciers, c'est seulement une disposition à décaper le personnage romanesque de son vernis littéraire pour que réapparaisse le visage de l'homme. L'homme qui va, qui vient, qui aime, rit, boit, mange et digère : on l'avait oublié, depuis que les conteurs avaient pris l'habitude de l'escamoter entre une querelle de ménage et un débat sur l'existence de Dieu. On ne participe point à l'aventure humaine en courant la poste

derrière les capitans, les scaramouches et les colombines du répertoire romanesque, mais en suivant pas à pas un individu qui ne nous laisse rien ignorer de ses coliques, de ses amours, de ses rencontres et de ses colloques. Il n'y a guère d'action dans *Sens inverse*, et pourtant le lecteur est sans cesse surpris : la vérité est toujours plus inattendue que les conventions de la fiction. Les dialogues, longs et nombreux, respectent la banalité des menus propos que nous tenons et entendons vingt fois par jour ; ils ne sont jamais oiseux, la plus médiocre réplique participant à la réalité des personnages. Les vrais créateurs ne procèdent ni de la rhétorique, ni des idées reçues, ni des exigences d'une intrigue qui déterminera les sentiments et les caractères (à moins que ce ne soit le contraire : on invente des épisodes qui mettront en valeur l'héroïsme des braves et les bassesses des lâches) : ils sacrifient ces artifices à l'expression de la tristesse et des joies de la vie immédiate.

On reprochera, sans doute, à Douassot son « misérabilisme » et ce sera malhonnête ; depuis longtemps, au contraire, s'imposait cette riposte à tant d'idéalisations hypocrites. Mais il est regrettable que cette courageuse et sévère mise au point qui, loin de l'abaisser, nous rend l'homme plus fraternel, implique, en revanche, une humiliation du langage. Il ne suffit pas de renoncer au conformisme verbal ; encore faut-il s'efforcer de rendre à leur véhémence primitive les mots en liberté. L'emploi d'un certain argot reste un procédé un peu court : on ne saurait se contenter d'appeler un chien un clebs pour exprimer la misère d'une bête famélique, ni de dire d'un Arabe qu'il schlingue pour nous faire sentir son odeur.

« J'aimerais vous parler. Et, un jour, je vous parlerai. Mais maintenant, je n'ai pas encore la voix que je voudrais avoir et j'attends. » Ainsi s'exprimait, il y a vingt-cinq ans, Giono dans un de ses meilleurs textes, *Départ de Paris*. Nadeau, à qui l'on doit la découverte de Jean Douassot, écrasa naguère un peu trop facilement Giono sous la supériorité de Montaigne et de Suarès. Peut-être reproche-t-il à Giono d'avoir mué ; ce serait alors reconnaître que Giono avait fini par capter cette voix, qui s'était lentement formée en lui et qui devait lancer de si beaux éclats. Il manque encore à Douassot d'avoir « la voix » ; aussi *Sens inverse* n'est-il pas un grand livre, mais on y voit un homme qui ose enfin confier son secret et montrer sa tripe au soleil.

WILLY DE SPENS

***

LES SPECTACLES

ZEAMI : *La Tradition secrète du Nô*, suivi de *Une Journée de Nô*. Traduction et commentaires de RENÉ SIEFFERT (Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient »).

Voici un livre considérable. Si l'expression d'événement littéraire n'était galvaudée, elle trouverait ici son application. Pour la première fois, grâce à la traduction et aux commentaires de M. Sieffert, le lecteur français peut prendre contact avec les *Traités* de Zeami, poète et homme de théâtre japonais (1365-1444), et, à travers eux, avec les origines et les principes du *nô*. Ces *Traités*, destinés à être transmis secrètement à un homme par génération, n'ont été découverts qu'en 1909. La force d'esprit l'y dispute à l'exubérance dans la recherche. L'exigence, inlassablement, suscite le détail et contrôle l'ensemble. La convention y règne, mais enracinée dans le réel. Pour l'amateur de bonne volonté, ces *Traités* séparés composent à la lecture un seul grand texte, qui brille d'une beauté intrinsèque, au-delà même de sa portée dramaturgique.

Si, comme l'avance M. Sieffert, « il est difficile, sinon impossible à un étranger de comprendre le *nô* par l'intérieur, sans en avoir pratiqué lui-même le chant et la danse (l'*utai* et le *shimai*) », il demeure possible d'intéresser le lecteur occidental à ce qui dans les *Traités* et les *nô*, « relève de principes esthétiques universels ». Qu'est-ce que ce *nô* dans lequel M. Sieffert ne reconnaît ni un drame lyrique, ni un spectacle religieux, bien qu'il soit sorti des temples, ni un spectacle ésotérique, bien qu'il ait été pratiquement réservé à une aristocratie ? Ce serait « un long poème chanté et mimé, avec accompagnement orchestral, généralement coupé par une ou plusieurs danses qui peuvent n'avoir aucun rapport avec le sujet ». C'est dire assez que, lorsque nous lisons, à la suite des *Traités*, les cinq *nô* et les quatre farces intercalées qui composent *Une Journée de Nô*, si actif que puisse être le concours de notre imagination, nous perdons l'essentiel du spectacle et nous en sommes réduits à chercher dans ces textes insolites une beauté familière susceptible de nous rallier. Nous l'y trouvons, certes, mais l'autre, la vraie, nous échappe. En revanche, nous perdons beaucoup moins aux *Traités*, du fait de leur caractère hautement logique et rationnel.

Je relève, dans la belle *Introduction* de M. Sieffert, un certain nombre de mises en garde. Tout d'abord, nous ne perdrons pas

de vue la différence qui sépare le *nô* du théâtre occidental : « Le *nô*, en effet, n'avait à l'origine qu'un très lointain rapport avec notre théâtre dans lequel l'élément littéraire est souvent prépondérant. » Et surtout nous ne chercherons pas du mystère dans le *nô* : « Si certains ont pu y découvrir du mystère, c'est leur ignorance qui l'y a introduit. » Les thèmes bouddhiques ne sont pas les supports d'arrière-pensées mystiques, mais « de simples prétextes à plaisir esthétique ; le principe fondamental de l'impermanence de ce monde, par exemple, lui permet [au *nô*] de souligner la poignante fragilité de tout ce qui est beau... »

Quelques précisions de structure. *Le nô* désignerait à l'origine les *facultés* de l'acteur. *Un nô* désignerait plutôt la pièce et se substituerait au mot ancien *sarugaku*. La scène de *nô* qui s'élevait autrefois en plein air se situe de nos jours dans des salles qui appartiennent à des écoles d'acteurs. Le rôle de l'orchestre (une flûte, deux ou trois tambours) est primordial : « Son rythme heurté, incantatoire, contribue à créer chez le spectateur un état second, quasi hypnotique, qui le rend perméable à la magie du *nô*. » Les quatre, huit ou douze chanteurs qui composent le chœur ne participent pas à l'action : « Chantant à l'unisson, ils relaient l'acteur principal lorsque celui-ci doit mimer un long récit ; parfois aussi, ils commentent les actions d'un personnage ou décrivent un paysage. » Il n'y a réellement qu'un personnage : le *shite* qui danse ou mime. L'autre, le *waki*, « provoque la venue du *shite*. Le *shite*, dans la plupart des cas, n'est rien d'autre, en effet, qu'une vision du *waki*. Ce dernier est donc le médium entre l'apparition et le public... » Quant aux *kyôgen*, ils n'ont qu'un rôle divertissant. Le costume indique le type, l'âge, le statut social du personnage. Le masque, stylise l'expression, mais, « par l'habile utilisation des reflets sur le masque, le bon acteur peut rendre ce dernier aussi expressif que le visage le plus mobile ». Parmi les accessoires : barque, canne de bambou, rameau de pin, cloche, etc., le grand éventail de danse tient une place de choix : « Il peut évoquer, aux mains de l'acteur, aussi bien une arme qu'un flacon, aussi bien un rameau de pin frémissant au vent que la pleine lune montant au-dessus des crêtes. Infinies sont les possibilités du langage symbolique qu'il exprime. »

Une journée de nô — l'expression est de M. Sieffert — se compose de cinq *nô* qui, avec les quatre farces ou *kyôgen* intercalés, durent de huit à dix heures. Le déroulement du spectacle obéit à la progression *jo*, *ha*, *kyû*, ouverture, développement, finale, respectée jusque dans le détail de chaque pièce :

jo	*ha*	*kyû*
1re pièce	2e, 3e, 4e	5e
	jo ha kyû	

La pièce la plus importante est la troisième, « qui est double-

ment *ha*, constituant le sommet du raffinement et le point culminant de la *Journée* ». C'est une pièce « de femme », qui succède à la pièce « de guerrier », et où le *yûgen*, le « charme subtil », « doit atteindre son point culminant ».

J'avoue que les textes de *nô* ne m'ont point captivée, à l'exception de *Sanemori* : c'est le fantôme d'un guerrier qui apparaît à un moine sur un ancien champ de bataille, puis revient sous son aspect d'autrefois mimer son dernier combat. Le moine lui ouvre la voie du Paradis. Je trouve admirable, même si j'admire à contretemps, le dialogue du guerrier et du moine, du *shite* et du *waki* :

SHITE : Je suis le fantôme de Sanemori : tandis que son âme erre sur les Voies des Enfers, son esprit est resté en ce monde,
WAKI : en ce monde inconsistant où son cœur encore s'obstine,
S. : deux siècles déjà et plus se sont écoulés,
W. : mais sans trouver le salut, à Shinohara
S. : sur l'étang dont les vagues vaines [battent le rivage], ni la nuit,
W. : ni le jour ne distinguant, des ténèbres du cœur
S. : ne sachant si c'est songe,
W. : ne sachant si c'est réalité,
S. : rien qu'illusion !

J'en viens aux *Traités*. M. Sieffert allègue à leur propos la *Poétique* d'Aristote et voit en Zeami un Léonard de Vinci du théâtre. Qu'on lise, à l'appui de ces jugements, les *Remarques sur les exercices âge par âge*. Qu'on admire Zeami dans son effort pour définir la *fleur* de l'acteur, pour discerner la *grâce* d'avec l'*habileté*, la *classe* d'avec la *distinction* ou l'*ampleur*, la *fleur* d'un moment d'avec la *fleur* authentique : « Or donc, ce que l'on entend par « fleurs », c'est ce qui, sur les dix mille arbres et les mille herbes, éclôt chacune en sa saison, et c'est parce que, venues à leur heure, elles sont *insolites* que nous les apprécions. La *fleur*, l'*intéressant*, l'*insolite*, ces trois concepts relèvent d'un même esprit. » Zeami complète cette analyse par celle des réactions du spectateur, lesquelles font apparaître, si j'ose dire, la *fleur* en creux : « C'est précisément l'ignorance, de la part des spectateurs, de ce que c'est là la *fleur*, qui fait la *fleur* de l'acteur. Cela étant, le fait que le spectateur, ne voyant en lui qu'un *habile* éveillant un *intérêt* inattendu, ignore que c'est cela la *fleur*, ce fait constitue la *fleur* de l'acteur. »

Si, renonçant à l'inventaire des *Traités*, je me limite à quelques-uns de leurs thèmes, que de chapitres déjà !

— L'acteur doit se connaître : « prendre la *fleur* d'un moment pour la *fleur* authentique est un état d'esprit qui éloigne davantage encore de la *fleur* véritable ».

— Rien n'est plus difficile à établir que le niveau d'un acteur : « Quiconque n'interpréterait correctement que les démons serait un acteur n'ayant de la *fleur* aucune connaissance particulière... Ne serait-il pas à craindre que celui qui n'interpréterait correctement que les démons ne soit pas *intéressant* même en démon ? »

— Quels sont les rapports de l'intelligence et du métier ? « Un effort conscient pour porter à la perfection l'ensemble du répertoire, telle sera la semence de la *fleur*. (...) La *fleur* est dans une disposition de l'esprit ; la semence en doit être le métier. »

— De la culture et du talent ? « Il est des acteurs qui n'ont pas du *nô* une connaissance à la mesure de leur *habileté*. Il en est aussi qui ont du *nô* une connaissance supérieure à leurs *facultés*. »

— Quel rôle joue l'esprit dans la conquête des moyens ? « Que votre esprit soit le fil au moyen duquel, à l'insu du spectateur, vous relierez vos « dix mille moyens d'expression ».

— Et l'étude dans l'acquisition du *charme subtil* ? « Dans toute *voie* et en toute chose, on définit par le *charme subtil* le suprême accomplissement. »

— L'union, dans le génie de l'acteur, de la part consciente et de la part inconsciente rappelle les problèmes que pose Diderot dans son *Paradoxe* : « *L'émotion* authentique se situe au-delà des limites de l'esprit. (...) Le fait de disposer de l'émotion non consciente détermine le *degré* où s'acquiert la renommée universelle. »

— Quelles sont les lois de l'imitation dans la mimique ? « C'est par son comportement, par son *allure*, qu'il faut imiter son personnage. Quant au visage, on lui conserve le plus possible son expression naturelle, sans le composer. » L'audition doit précéder la vision et l'acteur demeurer sur une *allure* : « A l'instant précis où, à l'impression auditive se substitue la vision, naît le sentiment que l'interprétation est parfaite. »

— Quelle est la part des yeux et celle de l'esprit dans le spectacle, et, en conséquence, quel est le niveau du spectateur ? « Or donc, lorsqu'il voit du *nô*, le connaisseur le voit avec son esprit, le non-connaisseur le voit avec ses yeux. Ce que l'on voit avec l'esprit, c'est la *substance*. Ce que l'on voit avec les yeux, c'est l'*effet second*. »

Si je m'attache à ces fragments (négligeant de belles études sur les danses, les divertissements musicaux, etc...), c'est pour montrer l'importance, puis-je dire cartésienne ? des *Traités* de Zeami. Ces recettes d'acteurs, ces disciplines pratiques reposent sur une ascèse théorique, sur la puissance d'une analyse. On goûte à les lire la volupté d'une méthode. Aucun détail, sans doute, qui ne soit le fruit d'une expérience corrigée par l'intelligence.

LUCETTE FINAS

Le Cercle de Craie caucasien, de BRECHT (par la Comédie de Saint-Étienne).

En 1955, un événement s'est produit dans la vie de Dasté. Il a rencontré *Le Cercle de Craie caucasien*, de Brecht. Ce *Cercle*, depuis, ne l'a jamais laissé quitte.

Tout de suite, Dasté l'a dit, sa décision a été prise. Il renverserait les obstacles. Nous avons pu observer les étapes de son travail, de la première représentation à Paris, au Théâtre de la Cité Universitaire, le 7 décembre 1956, peu de semaines donc après la création d'Annecy, à celles de février 1958, à la Comédie des Champs-Élysées, de la promesse à l'œuvre aboutie.

Mais le plus étonnant restait à voir. Cette œuvre, mûre apparemment, Dasté ne se décide pas à la laisser se détacher de lui, et s'il est revenu à Paris, ce printemps 1960, appelé par Barrault au Théâtre de France, c'est pour y présenter, appuyée sur une nouvelle traduction de l'œuvre, une mise en scène renouvelée. Une pareille obstination, râpant toujours dans la même entaille, impose qu'on y prête attention. En situant parallèlement aux hâtives manifestations parisiennes de l'art un travail poursuivi au long de cinq années, tel que la province seule et l'exploitation hors circuit commercial des Centres peuvent le permettre, la Comédie de Saint-Étienne imposerait l'admiration si la dernière représentation du *Cercle de Craie* marquait un progrès sur les précédentes.

Or ce progrès n'est pas.

On doit à Dasté, et à cette nécessité intérieure qu'on est tenté de discerner sous son acharnement, d'essayer de comprendre pourquoi.

Peut-être simplement Dasté ne s'est-il jamais guéri d'avoir vu *Le Cercle de Craie* joué par le « Berliner Ensemble ». « Émerveillement et jalousie », commente-t-il. Dès 1955, il s'était procuré des documents, photos et maquettes ; il avait mobilisé tout son génie personnel dans une entreprise qui ne visait qu'à se conformer au grand modèle. Et sans doute aurions-nous eu, dès 1956, se déplaçant de Loire en Savoie, l'honnête copie du travail allemand si Dasté, fort heureusement, n'avait manqué de moyens. Qu'on me comprenne. Je n'apporte ni créance ni sympathie au mythe intéressé d'une bienfaisante pauvreté de l'artiste. Je dis seulement que, dans ce cas particulier, Dasté avait trouvé, dans les conditions matérielles de sa réalisation et la distance entre elles et les possibilités dont dispose la troupe brechtienne, la marge exacte où sa liberté avait *dû* s'exercer.

Parce qu'il n'avait pu être question d'installer, sur des places publiques ou de rudimentaires théâtres de sous-préfectures, le fameux tapis roulant où Groucha et les Gardes Noirs, les uns poursuivant l'autre, marchaient réellement sans avancer, Dasté s'était vu contraint à l'invention, donc à l'originali

Car son invention, il l'avait exercée dans le seul sens qui ait servi la pièce, celui qui, prenant le prologue au pied de la lettre, avait fait de la partie narrative du spectacle cette improvisation à laquelle son travail avec Copeau l'avait préparé. Et cette improvisation du jeu théâtral, s'organisant sous nos yeux comme un jeu, dégageait un tel charme que ni admirateurs ni détracteurs de Brecht n'avaient pu y demeurer insensibles.

Mais s'il en était ainsi, cela ne signifiait-il pas que l'œuvre de Brecht n'avait pas été traduite dans son évidence? Répudiant les grâces extérieures, Dasté s'attachera désormais à sa signification profonde. Que chaque geste pèse son poids. Il avait été léger, fertile en inventions qui, permettant le changement à vue, suggéraient des lieux scéniques variés sans retarder le mouvement de l'œuvre. Il sera lourd désormais, encombré de maisons construites et d'objets « signifiants », condamné à laisser s'empêtrer son rythme propre par des baissers de rideau continuels. Chaplin, quand il terminait un de ses films, secouait l'arbre, afin de n'y rien laisser subsister qui n'adhère vraiment. Dasté, au contraire, parce qu'il soumet sa création à des canons qui lui sont extérieurs, charge le sien, sans bien se rendre compte qu'il propose ainsi une œuvre bâtarde, qui a perdu les grâces du jaillissement, sans répondre pour autant aux exigences brechtiennes.

Brecht, on le sait, a passé des années de sa vie à former l'instrument qui lui était indispensable : le comédien de théâtre épique. Comment Dasté n'a-t-il pas vu que deux possibilités seulement s'ouvraient à lui : ou, comme il fit en 1958, « amener la pièce à ses moyens » et dissimuler les insuffisances de sa troupe sous l'allégresse communicative du jeu, ou adapter ses moyens à la pièce, c'est-à-dire forger l'outil sans lequel toute représentation d'une œuvre de Brecht se cantonne forcément dans l'à-peu-près?

Or l'interprétation de la Comédie de Saint-Étienne n'a guère changé depuis 1958. Dasté constate le manque de formation de ses acteurs (incapables, par exemple, de chanter vraiment) comme on constate un fait ; mais ce fait est lourd de conséquences. Il est certain qu'actuellement le matériel humain ne répond plus aux intentions de la mise en scène. Pire. Il les ignore. Ainsi René Lesage, dans le rôle du chanteur Arkadi, distille-t-il d'une voix suave ce qui semble bien n'être pour lui qu'un conte à endormir les esprits, quand c'est d'un exemple qu'il s'agit, et d'un récit proposé à des fins didactiques, pour montrer comment la vraie justice doit se rendre non dans l'observance, mais dans le renversement des lois. De même Françoise Bertin, qui interprète Groucha, transporte-t-elle d'une version de la pièce dans l'autre sa maternité convaincue et convaincante. Moins « terrible » qu'enthousiaste, la « tentation de la pitié » cadrait avec une première vue optimiste

— peut-être naïve — de l'œuvre. Françoise Bertin pouvait appuyer sa conception du rôle sur cette scène du glacier qui, à la représentation de 1960, a curieusement disparu. Comme Violaine, en priant, réinfusait sa vie dans le corps mort de la petite Aubaine, Groucha, en exposant la sienne, opérait cette fusion avec l'enfant — nous sommes inséparables — qui faisait de sa maternité imposée, puis voulue, une maternité effective. Aujourd'hui, son personnage apparaît un peu comme ces trop bons personnages des mauvais romans. Il frise la convention.

Parce que l'exigence de Dasté a porté sur la forme seule de son *Cercle de Craie*, sans imposer à sa troupe ce renouvellement en profondeur qu'une nouvelle conception de l'œuvre aurait impliqué, il s'est condamné à n'en présenter qu'une version hybride — à mi-chemin entre la sienne propre et celle du « Berliner Ensemble », — version qui n'est ainsi satisfaisante pour personne.

DOMINIQUE NORES

***

LES ARTS

AQUARELLES DE CÉZANNE (Galerie Bernheim jeune).

Comme tous ceux qui ne demandent rien à la vie que la réalisation de leur rêve formel, Cézanne n'a rien fait pour réduire ses sensations à des lois fixes, pour atteindre sur-le-champ sa vérité. Tout en lui est patience et acharnement. La technique de l'huile s'est accordée à cette patience. On sait sur quel esprit de solidité et de stabilité s'appuie cette expérience. Cependant l'équilibre cézannien apparaît toujours tendu vers la rupture. Son fameux souci de « réalisation » — point le plus ambigu de son esthétique — n'est pas sans trahir un certain renoncement : le renoncement même suggéré par Proust, au cours de la longue et intense méditation qui clôt *Le Temps retrouvé* — lorsqu'il découvre le retard de sa propre expérience sur celle de son peintre Elstir. Sans doute ce renoncement était-il nécessaire ; l'art se construit sur de tels sacrifices.

Les aquarelles de Cézanne, en dépit de leur caractère d'esquisses, connaissent un maximum d'équilibre et d'intensité. Par rapport aux aquarelles de Delacroix, à leur facture pleine d'aisance et de certitude, elles apparaissent comme une interrogation de la technique à l'égard du métier. Cézanne s'est créé une technique de l'aquarelle très personnelle, libérée des alliages complexes de matières glauques et fluides chers à Constable et à Bonnington. Son sens de la structure se cherche d'autres voies à l'intérieur d'un même style. Ses dernières aquarelles de paysages sont un témoignage bouleversant de cette lutte avec

la forme, de ce refus de l'image, qui sont l'aspect pathétique de son génie constructeur ; aspect que Cézanne lui-même évoquait lorsqu'il disait : « Le contour me fuit », ou : « Frenhofer, c'est moi ».

Van Gogh a marqué de son sceau et de sa fièvre l'évolution de la sensibilité contemporaine. Gauguin, par une réaction trop hâtive contre l'optique impressionniste et par une déformation simpliste de l'esprit cézannien, a détourné cette sensibilité vers la décoration. Les recherches, les découvertes — en apparence antagonistes, mais parallèles — de Cézanne et de Monet ont fondé l'évolution technique et l'élévation spirituelle dont l'art moderne attend encore son unité. Les dernières aquarelles de Cézanne ne sont guère loin des *Nymphéas*. Ces œuvres présentent le même caractère de genèse. Au terme de l'impressionnisme — dont les *Nymphéas* sont l'apothéose, mais aussi la fiévreuse remise en question — et au seuil de l'art moderne, ce sont deux expériences décisives en vue d'orienter la peinture vers une autonomie nouvelle. Depuis le déclin de l'art roman jusqu'au cubisme, nul message n'est survenu, chargé de telles possibilités, de telles virtualités de synthèse et de style collectifs.

L'analyse de l'espace, dans les *Nymphéas*, est soumise au rythme de la touche ; celle-ci modèle la forme de l'extérieur. Le ton local est submergé par une infinité de teintes légères où passent subtilement toutes les couleurs du prisme. Monet voulait obtenir, par le jeu précis du plus grand nombre de rapports possibles, la restitution de la profondeur et de l'unité. Cézanne, dans ses aquarelles dépouillées, réduites à quelques mouvantes indications, obtient ce même rassemblement des vibrations colorées qui — axé généralement, comme chez Monet, sur l'action ambivalente du bleu — assure la cohésion cosmique au détriment du ton local. La touche serrée se fond dans la tache, se dilate et joue sur la blancheur du support, elle-même génératrice d'espace. Les « modulations » se ramènent à des orientations de tonalités qui relient miraculeusement tous les points de la surface, encerclent tous les éléments à la faveur d'une vision souverainement globale. De part et d'autre, la fusion de la couleur et de la forme reste le problème vital, toujours en appel. Le chevauchement des plans, chez l'un, l'enveloppement des volumes, chez l'autre, détruisent radicalement la perspective italienne ; pour Cézanne comme pour Monet, celle-ci cesse d'être un procédé, une loi infaillibles. Leur perspective est interne, dépend de l'équilibre de l'ensemble ; elle ne détermine plus un point de fuite, mais un centre de gravité ; elle redevient une découverte, une conquête de tous les instants.

« Lorsque la couleur est à sa richesse — disait Cézanne, — la forme est à sa plénitude » ; et encore : « Il y a une logique colorée à qui seule le peintre doit obéir ». Cet esprit de synthèse qui substitue l'analyse à la description, qui va chercher la

géométrie secrète et mouvante des choses aux intersections des modulations colorées, évoque le Monet des *Nymphéas* ; il évoque aussi Frenhofer, le peintre du *Chef-d'œuvre inconnu*, Elstir à l'échelle de *La Comédie humaine*. Balzac, avant Proust, a prêté à son peintre de saisissantes et prophétiques paroles : « Il n'y a pas de lignes dans la nature... La nature est une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres ; rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas. »

A l'égal de Frenhofer — prémonition géniale de l'art moderne à la recherche de l'absolu et de sa forme qui le fuit, — Cézanne et Monet sont « descendus » — pour reprendre le langage de Frenhofer — « dans l'intimité de la forme ; ils l'ont poursuivie dans ses détours et dans ses fuites ». Il est plus d'un chemin pour cette quête peut-être sans espoir ; « la forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable. »

JEAN REVOL

RÉTROSPECTIVE PEDRO FIGARI (1861-1938), au Musée d'Art Moderne.

Un Uruguay imaginaire, un Uruguay onirique, retrouvé dans un atelier de la place du Panthéon, à Paris, par un ancien avocat « saudosiste », à la palette affectueuse, proche de celle de Bonnard et de Vuillard, telle est la belle histoire de Pedro Figari. Une diligence s'ébranle sous les *ombus* fuligineux. Un cheval hennit à la lune, la même lune qui caressa jadis, de ses cheveux d'argent, deux princes au long cours, Jules Laforgue et Isidore Ducasse. Des cavaliers et leurs demoiselles en crinoline s'ébrouent dans le patio de l' « estancia », parmi les chiens, les chats et les perruches. Le long d'une rue provinciale (un orphéon y moud, bien sûr, sa romance), des galants murmurent des mots tendres à travers les muselières des fenêtres. Et puis voici qu'éclate le monde noir des Amériques, celui de La Nouvelle-Orléans ou de Salvador, chatoyant, vibrant, délirant, retrouvé pour la circonstance par Figari dans les faubourgs de Montevideo, avec ses négoces, ses putes, ses mendiants, ses cérémonies rituelles, ses mariages et ses enterrements.

Les thèmes des toiles de Figari ne sont guère nombreux. L'anecdote y est reine, et nos jeunes Turcs haussent les épaules devant ce monde sans épaisseur, cette enfance retrouvée par un vieillard nostalgique. Mais il s'agit évidemment ici d'un peintre, et d'un peintre qui sait peindre. Le pinceau est follement gai, qui chante et chatoie au-delà de tout engagement. On songe, dans un autre domaine, aux souvenirs d'enfance de Fargue ou de Colette, à la belle pâte onctueuse, eux aussi. Jules Supervielle, qui mourut le matin du vernissage de cette exposition, y signe, dans le catalogue, une page sensible.

MICHEL SIMON-BRÉSIL

BRASSAÏ (Galerie du Pont-Royal).

Sculptures de galets, *longtemps* incisés, fouillés au couteau, et devenant nus, visages, femmes, êtres semi-phalliques (en dépit des titres). L'art du montage, de présentation — par les socles, et certaine dissymétrie — n'est pas suffisamment au service de l'entreprise. Brassaï ne l'ignore pas. Ses petites sculptures sont autant d'objets insolites, d'amour, à tenir sur soi (ou avec soi), à polir, pétrir. Mirage du palper, toujours à la recherche d'un certain grain de nu, de matière. On devine, dans cet exercice de la lame (qui gratte, fouille, affouille), que la porosité est vaincue, au bénéfice de l'arête.

Les volumes créés par Brassaï restent pleins, charnels, anguleux. Un peu dans la suite des *Demoiselles* (d'Avignon). Mais on sent que l'art de la pierre, taillée ou meurtrie, correspond aux exigences de la main sensuelle, de l'œil-caméra.

BOLIN (Galerie Coard).

Encore l'attrait de la nature, cette incessante confrontation, du rivage à la toile-écran, des plages de couleurs vers la main, qui griffe, écaille le *trait*. Menu, élément de composition, ici, en accord avec la couleur, dominante sourde, il vaut d'être observé. On reconnaît un acharnement, dans l'entreprise qui enrichit le débat calligraphie-géométrie. La lutte n'est pas feinte. Bolin sait se tenir dans ses sujets (plages, rivages, surplombs, Midi) avec l'art d'un coloriste qui ne renonce pas à la graphie, diagonale, incurvée, heurtée, mais sachant dominer l'opposite, le besoin de formation continue.

RENÉ DE SOLIER

BRYEN (à la Galerie Raymond Cazenave).

Parce que le geste est l'état limite du moi, la poussée ambiguë mais significative du noyau vivant sous l'écorce des apparences calquées, elles, sur un *modus vivendi* hypocrite, conventionnel et poli, il requiert toute l'attention de l'observateur de soi qu'est le peintre, après l'acte de peindre. Prenant de la distance par rapport à ce que sa main inscrit tumultueusement sur la surface admise par l'œil, conforme aux limites naturelles des membres agissants, l'artiste devient le spectateur de ce qu'il a fait. C'est dans cette optique-là qu'il faut considérer l'œuvre de Bryen dont le langage gestuel est un au-delà de l'écriture (il ne faut jamais oublier qu'il est aussi un poète passionnément attaché à l'aventure du mot). Bryen (en cela il se trouve le véritable précurseur de toute une fraction de la jeune peinture) conquiert l'espace par le signe, mais celui-ci n'est pas conventionnalisé, c'est-à-dire pré-établi suivant des données conditionnées aux mœurs ; il est,

au contraire, total, à la limite de la représentation, fouaillant dans les zones de l'infini, projetant le moi dans l'affolement des courses interstellaires, dans un espace sans limites, ni structures, où la graphie acquiert toute son autonomie.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

***

DE TOUT UN PEU

JEAN MOSCHUS : *Le Pré spirituel* (Éd. Club du Livre Chrétien).

L'ouvrage de Jean Moschus, *Le Pré spirituel*, contient de suaves et naïfs récits de cet anachorète vivant au VI^e^ siècle de notre ère et contemporain de saint Siméon Stylite. C'est tout un monde que celui de ces ermites vivant à des distances souvent éloignées les unes des autres, mais communiquant par messagers. Les récits de Moschus se trouvent naturellement portés par un merveilleux quotidien. Les plantes et les bêtes y retrouvent l'innocence paradisiaque : un lion baptisé Jourdain, car il habite non loin du saint fleuve, accepte de jouer à la place d'un âne, qu'un religieux l'accuse faussement d'avoir mangé, l'humble rôle de porteur d'eau. Ces moines d'Orient mis en scène par Moschus résistent à l'épreuve du temps, poursuivant leur rude ascétisme dans le dépouillement, mais avec des tentations qui revêtent une sorte d'ingénuité. Leurs pratiques dévotes peuvent paraître relever plus d'une pénitence extérieure que d'une profonde piété ; pourtant, écrit le Père Rouet de Jouvenel dans sa préface, cette maxime de l'un d'eux pourrait être signée par tous : « Plus l'homme souffre à l'extérieur, plus fleurit l'homme intérieur. »

On ne pouvait mieux faire illustrer ce livre que par Véronique Filosof, tout de suite de plain-pied avec les belles histoires du moine d'Orient et qui en traduit la fraîcheur mystique.

JEAN FOLLAIN

ROSSEL : *Mémoires, Procès et Correspondance*, présentés par R. STÉPHANE (J.-J. Pauvert).

On comprend mal les motifs de cette réédition. Sans doute Rossel, protestant, polytechnicien, officier de carrière, fut-il un homme de cœur ulcéré par la trahison de Bazaine et par la signature de l'armistice ; sans doute appartient-il à la race si noble de ceux qui refusent de se rendre, mais ce résistant à outrance se jette dans la Commune, devient chef d'état-major et délégué à la guerre d'un comité insurrectionnel dont le premier

acte est de reconnaître le traité de paix signé avec les Prussiens par le gouvernement régulier. Son action politique est infantile ; arrêté successivement par ses nouveaux amis et par les autorités officielles, il présente une piètre défense et finit fusillé. Ses écrits techniques attestent l'énergie et l'intelligence de l'officier, ses lettres privées offrent bien peu d'intérêt. Une certaine insolence leur donne parfois du piquant, mais le faire passer pour un premier T. E. Lawrence, comme s'y évertue R. Stéphane, c'est une imposture de plus.

HENRY AMER

MICHÈLE LACROSIL : *Sapotille et le Serin d'argile* (Gallimard).

Sapotille, jeune Guadeloupéenne, quitte son île pour venir en France. Sur le bateau, elle rencontre une ancienne amie qui l'oblige à retrouver des souvenirs qu'elle voudrait oublier. Ces souvenirs font l'objet d'un journal où se mêlent son enfance, sa vie de femme mariée et le voyage qu'elle est en train d'accomplir.

On découvre dans ce livre, avec une sorte de stupeur, l'existence de préjugés raciaux que, naïvement, nous ne soupçonnions guère et qui ont cours entre gens de même couleur mais de nuances différentes. Ces nuances instituent de véritables castes infranchissables. C'est ainsi que Sapotille, née d'une mulâtre et d'un noir, n'a pu épouser le mulâtre qu'elle aime.

Mais il ne suffit pas. La vie d'une enfant malheureuse, puis d'une jeune femme mal mariée à un sous-officier orgueilleux et brutal, aurait pu faire naître un roman larmoyant. Or, *Sapotille et le Serin d'argile* manifeste une confiance perpétuelle, une envie de vivre que l'on ne rencontre pas si souvent. Michèle Lacrosil raconte la triste histoire de Sapotille avec une retenue, une finesse et une sensibilité (presque maladive) qui forcent l'émotion. Il semble que nous puissions espérer beaucoup de ses prochains romans.

JACQUES BENS

ROGER GRENIER : *La Voie romaine* (Gallimard).

Le roman de Roger Grenier se passe dans le quartier des pions d'une école hôtelière de province. Les jeunes gens qui habitent « Pionville » découvrent, peu à peu, le monde où ils vivront désormais, avec l'amitié, la tristesse et l'amour.

Certes, Roger Grenier a su faire vivre un petit peuple de personnages attachants qui tranchent avec les jeunes gens que l'on rencontre, de nos jours, dans la littérature. Certes, ce roman est écrit dans une langue précise, légère et poétique qui

peint avec beaucoup de finesse le climat désenchanté de la fin de l'adolescence.

D'où vient alors que l'on est un peu déçu, la lecture achevée ? C'est, sans doute, que Roger Grenier nous a donné le droit d'attendre davantage de son talent.

J. B.

HÉLÈNE BESSETTE : *La Route bleue* (Gallimard).

La Route bleue met en scène des jeunes gens français émigrés en Australie. Ils vivent dans un univers de rêve (ou de dessin animé) — de rêve, mais non de paradis, puisque les nécessités de la vie leur imposent des soucis qui sont bien ceux de notre monde. Ils traversent des amours liquides, où l'illusion prend sans cesse le pas sur une réalité mouvante.

C'est, du moins, ce qu'il paraît à la lecture. En effet, *La Route bleue* est écrit dans un style voisin des poèmes en prose, haché, fait d'images, de sensations, d'éléments de discours intérieurs. Si bien qu'on ne sait jamais trop ce qu'il se passe vraiment. Le charme agit tout de même, bien sûr (il suffit de se laisser prendre au jeu). Mais on ne peut s'empêcher de penser que cette poésie est un peu systématique, un peu *formelle*. Et toute cette fluidité perpétuelle, cette brume à peine pénétrable finissent par faire naître quelque agacement.

J. B.

RAYMONDE TEMKINE : *Paul et Isabelle* (Robert Laffont).

Il n'y a pas d'amour sans obstacle. Il faut créer l'obstacle pour que l'amour s'exaspère. C'est ce que pense Paul. Il veut qu'il y ait toujours, entre lui et Isabelle, une distance. Il l'humilie, lui fait sentir sa dépendance ; il s'expatrie, l'engage à se marier ; à son retour du Brésil, il nargue le mari ; plus tard, il mettra en œuvre toute sa ruse pour qu'Isabelle soit forcée, en quelque sorte, de le tromper avec Denis qui est son meilleur ami.

Cette tragédie romanesque à quatre personnages, bien qu'elle soit composée selon les règles traditionnelles, n'est pas sans une particulière acuité.

ANDRÉ MIGUEL

MAURICE PONS : *Le Passager de la Nuit* (Julliard).

L'Algérien à la moustache noire, à la cicatrice violette au-dessus de l'œil droit, explique, accuse, plaide. L'étrange passager que le narrateur emmène dans sa voiture vers la Suisse a livré peu à peu son secret. Il est l'un des responsables, en fuite, du

F. L. N. Le dialogue du Français et de l'Algérien prend une valeur symbolique.

Maurice Pons a traité ce sujet périlleux avec discrétion et finesse.

A. M.

OLIVIER COTTIOU : *Les Charcutnos* (Stock).

Ces récits peignent toute une famille de personnages volubiles, farfelus et cocasses. La langue juteuse, truculente, moelleuse, assaisonnée, farcie de trouvailles, est sans cesse en état de jubilation au cours de ce roman-mémoire-chronique-chanson de geste charcutière. « C'étaient des fonds de jambon de l'étal où se mariaient en couches concentriques la couenne tabac blond, le gras terne, le maigre porphyré réputé fibreux en fin de course, mais au fond goûtu — et la ficelle... Venaient s'y ajouter grâtures, suints d'établi, résurgences grasses, ressuis, miettes, dessertes, débottage des gamelles, plats et claies, culots de fontes, pissots des presses à viande... » Ceci, pour donner un avant-goût de ce style savoureux, concerne l'atignolle, le mets du pauvre en 1920.

A. M.

HOMMAGE A ROUAULT (à la galerie Creuzevault).

Voici, parmi des œuvres déjà célèbres (tableaux et gravures du *Miserere*), les dernières peintures de Rouault : avant tout, un « paysage » mystique et une « figure ». Elles sont admirables ; jamais Rouault n'est allé plus loin dans l'audacieuse intensité de la couleur et dans la puissance pathétique. Il a peint ces œuvres à quatre-vingt-deux ans : belle récompense d'une vie, d'un art et de leurs aspirations. Souhaitons à présent qu'une large exposition rétrospective soit consacrée à ce peintre, dont l'insolite grandeur ne cesse de s'affirmer.

DENIS PÉRIER

***

LES REVUES, LES JOURNAUX

TROIS MORTS

Pierre Reverdy meurt à soixante-dix ans. Peu de poètes ont refusé, avec plus d'énergie que lui, de se monnayer, de s'éparpiller, de se vendre. Peu de poètes ont été plus purs que lui. Il était soutenu par une conviction étrange : c'est qu'il était le plus grand, sinon le seul poète d'une époque abondante en tri-

cheurs et en faux monnayeurs — d'une époque qui ressemblait à toutes les époques. Max Jacob disait de lui :

Je retrouve dans les livres de M. Reverdy la pensée, mais tue, mise en sa place, qui est celle du silence, je trouve le verbalisme remplacé par l'objet nommé, je trouve l'apparence de l'exaltation lyrique ou du désordre rimbaldien animée par la composition. Celui qui compose véritablement, c'est-à-dire qui crée un objet ayant une autre existence que celle que lui confère la comparaison avec la réalité (par exemple, croyez que *Madame Bovary* est un chef-d'œuvre parce qu'on y reconnaît Mme Bovary), celui-là, dis-je, est amené à diversifier énormément un poème, en recherchant quels objets et quelles circonstances s'accommodent les uns des autres, il fait des découvertes et paraît s'apparenter avec le désordre de Rimbaud alors précisément qu'il est tout le contraire. Reverdy rassemble en paraissant disperser. Reverdy est maître de lui-même, c'est un poète conscient, c'est un classique.

L'œuvre d'art classique est objective. Vous savez ce que signifie placer une voix à l'école de chant. Eh bien ! une œuvre d'art classique est située, placée comme une voix.

Il fut l'ami de Braque, de Picasso, d'Apollinaire. Il s'attendait depuis deux ans à une mort, qu'évoquent plusieurs de ses poèmes :

L'espace devient noir
La fenêtre est bouchée
Le cœur est à peu près éteint
Les mains sont sans abri
Tous les arbres couchés
Il n'y a plus que quelques mots confus dans les derniers remous [de la poitrine

Le piège est détendu
La rampe des rêves s'allume
Mémoire délivrée
Chagrins perdus dans l'air
Frontières dépassées
Tous les fils dénoués au-delà des saisons reprennent leur tour [et leur ton sur le fond sombre du silence.

Michel Manoll et Léon-Gabriel Gros dans le FIGARO LITTÉRAIRE *(25 juin), Aragon et Soupault dans les* LETTRES FRANÇAISES *(29 juin), François Chapon dans* ARTS *(nº 781) ont parlé de Reverdy avec justice et avec émotion ; « la poésie à voix blanche », dit*

Gros ; et Aragon : « le soleil noir de Solesmes ». Car c'est à Solesmes, dans la petite maison qu'il habitait près de l'Abbaye, que Reverdy est mort, le 17 juin, à 16 h 45.

***

Maurice Blanchard, aviateur et ingénieur, vient, lui aussi, de mourir. Plus d'un poète le tenait pour son maître, et pour l'un des maîtres de notre temps, depuis la publication par Guy-Levis Mano, en 1935, des Pelouses fendues d'Aphrodite, *dont la post-face est une biographie :*

A huit ans, premier poème, en descendant la colline, à toute vitesse, par un soir de grand vent... A douze ans, apprenti serrurier, maréchal-ferrant. Un peu plus tard, une grande joie, la loi des dix heures, avec une ombre : nettoyer l'atelier le dimanche, ranger les outils et la ferraille... De seize à dix-huit ans, bagnes industriels de Paris et d'ailleurs, chauffé des rivets, percé des trous... puis neuf ans de navigation, guerre sur les bancs de Flandre. A partir de vingt-sept ans, écrit des poèmes pour guérir. L'ont sauvé. Instinct des bêtes sauvages, choisissent l'herbe qu'il faut. A publié sept ans plus tard. Touché par la grande libération du Surréalisme. Tout est permis. Toutes les graines ont leur chance, et un jour la graine de l'arbre chanteur germera.

Maurice Blanchard, lui aussi, a su évoquer sa mort :

Jours de colère ! Jours d'innocence !
Que d'amertume secrète,
que de lourds fardeaux sans relève !
Naissance du poème, berceau de notre existence ! et son éclosion à travers tous les obstacles.
O se débarrasser de soi-même
ne fût-ce qu'un instant !
Dans la chambre, avec mes souvenirs
douloureux, mourir sous un brillant soleil d'hiver, mourir sur l'épaule de ma compagne dont les yeux humides et brillants se ferment lentement avec une très grande douceur sur les rêves inachevés et enfouis pour toujours.
Adieu ! mon dernier ami !
que la terre vous soit légère et douce,
douce de la douceur des larmes de l'amour perdu et retrouvé.

Mais il faut lire l'« Hommage à Maurice Blanchard » qu'a donné le JOURNAL DES POÈTES *(juillet).*

***

*Pierre Neyrac avait fait irruption dans les Lettres, en 1933, avec l'*Indifférence perdue. *C'était un étrange roman, écrit avec fureur et fièvre, haletant, où se confondaient les métaphores orientales et celles de l'Occident. Que l'on imagine un Malcolm de Chazal romancier :*

Tandis que mon âne gravit la côte dans le sable rouge, j'aperçois à mon tour le fort d'Antipâtre. Un grand vol noir de corbeaux brille sous les jets du soleil de plomb que soutiennent des hallebardes de feu, et tous ces blancs réunis éclairent jusqu'à l'intérieur de mon corps.

Au coin d'un arbre se tient la jeune fille qui chantait tout à l'heure : « J'avais un ami. » Elle est nue sous son short et sa chemise et je lui demande :

— Tu as le cœur de chanter à midi ! — Ne suis-je pas une jeune fille de midi? — Et comment fais-tu pour l'être? — Ainsi ! — Et que fais-tu ainsi? — J'attends. Je t'attends si tu veux !

Et lorsque je m'approche, elle reste appuyée contre l'eucalyptus, et elle met sa jambe gauche dans l'étrier, entrouvrant son short. Le bas de son ventre est nu ainsi qu'une joue d'enfant. Il a le blanc des cônes d'orangers en fleurs, leurs rêveries aussi, et je chancelle, et j'essaie de le toucher ; et quand je le touche, je ne le vois plus, et quand je recule, je ne le touche plus, tandis que sa jambe, dans l'étrier, s'écarte selon les mouvements de l'âne !

— Tu me prends?

L'âne va et vient, balançant sa jambe dans tous les sens, et d'un geste déréglé elle tire sur ses seins, effrayant des pigeons qui se mettent à monter. Et la grandeur de son sexe lisse, poli et blanc, et la grandeur de sa force ont leur mesure en moi.

— Tu attends quoi? me demande-t-elle. Elle retire sa jambe de l'étrier et me quitte sans mot dire.

Mais la Jeunesse d'Élias, *qui faisait suite à l'*Indifférence, *n'eut pas le moindre succès. Pierre Neyrac — de son vrai nom le Dr Cohen, de Nouzonville — repose aujourd'hui au cimetière israélite de Sedan. Jean-Paul Vaillant, dans la* GRIVE *(juin), a été seul à lui rendre hommage.*

***

D'UNE SAISON A MOSCOU

A Moscou, Étiemble a assisté à une représentation de la Punaise *de Maïakovski* [LETTRES NOUVELLES *(juin)*] :

Les bourgeois se volatilisent ou se liquéfient, bref : sont liquidés, toute la société petite-bourgeoise de la « NEP », celle que symbolise le coiffeur du salon Renaissance, doit périr. Non plus cette fois liquidée : calcinée dans cet enfer nouveau, un salon de coiffure qui flambe. Une fois de plus, Maïakovski refuse à la petite-bourgeoisie non pas seulement le droit de gouverner et d'avilir le monde, ce que j'applaudirais, mais jusqu'au droit de vivre, ce qui me paraît un peu roide. Car il se pourrait bien que ce fût le niveau supérieur auquel jamais puisse parvenir la moyenne de l'espèce. Or, par un miracle sans lequel il n'y aurait ni pièce ni punaise, celui qui a trahi sa classe pour épouser la fille du coiffeur, le gommeux gominé Pryssipkine, survit seul au feu infernal, réfugié dans une glacière : pris en bloc de glace comme un simple mammouth. Soixante ans plus tard, nouveau miracle : les savants soviétiques ressuscitent le rescapé de la mortelle Renaissance petite-bourgeoise. Sur une étoile de fond qui représente la nouvelle Université de Moscou, l'ancien mont des Oiseaux, devant des hommes et des femmes qu'il faut apparemment considérer comme les citoyens soviétiques tels qu'en 1929 les imaginait Maïakovski, Pryssipkine refuse l'ordre nouveau. Je crois écouter une version russe de *Brave New World*. Vêtus de fibres synthétiques dont la coupe est fonctionnelle, aseptisés, désincarnés, abstinents et continents, les Soviétiques sont terrorisés de découvrir un homme qui boit, qui pense à faire l'amour, et sur lequel, horreur ! chemine la punaise ; un homme qui n'est au fond que vestige d'un passé bon tout au plus à écraser : une punaise. Tandis que j'écoutais le slogan :

Camarades et citoyens !
La vodka c'est l'enfer !
Les ivrognes incendient la République !

j'applaudissais en Maïakovski le poète qui, désenchanté par dix années de pouvoir très peu soviétique, mais toujours fidèle à sa haine de l'ordre bourgeois, pariait pour le personnage qui, contre les deux aliénations, également inhumaines, de l'argent et du scientisme bureaucratique, offre l'image et même l'incarnation de l'homme ; pas très beau sans doute, mais vrai, ça oui.

Plusieurs Occidentaux qui ont vu cette pièce et qui, sachant bien le russe, ne perdent rien du détail interprètent comme je le fis cette *Punaise* aujourd'hui controversée. Ils y voient eux aussi le pendant du *Brave New World* selon Aldous Huxley, ou

du *Cauchemar climatisé* que vécut Henry Miller. Mais j'apprends qu'on bataille ici pour ou contre *La Punaise* avec non moins de fanatisme que chez nous jadis pour ou contre *Le Cid*, cette autre pièce politique. Interpréter *La Punaise* ainsi que spontanément je l'ai fait, serait-ce donc se ranger avec les ennemis du peuple? Et moi qui allais admirer le régime actuel de laisser dire que le communisme ne se confond pas avec une caricature de scientisme capitaliste ! Moi qui allais me réjouir d'apprendre qu'en Union soviétique un verre de vin, l'odeur d'une femme n'importent pas moins à l'homme, à sa joie, que le coca-cola ou le pain sans saveur mais déjà coupé en tranches. Moi qui, au moment où Pryssipkine prenait les spectateurs à parti, et à témoins, pour leur crier qu'ils étaient tous des hommes vrais, et que leur place à tous était donc avec lui, dans la cage d'un jardin d'acclimatation, me sentais tout prêt à entrer moi aussi au jardin des bêtes qu'on appelle sauvages ! Je n'aime pas les punaises. Entre un univers humain à punaises, d'une part, de l'autre, un univers sans punaises mais stalinien ou yanqui, je choisis pourtant le premier.

Eh bien, il paraît que je n'ai rien compris et que, dans cette pièce, Maïakovski approuve les hommes de 1978, ceux qu'affole et qu'effraie la seule odeur d'un verre de bière.

Plus loin, Étiemble ajoute pourtant :

Un public à qui d'un bout à l'autre de l'année on offre désormais du Tchékhov, du Maïakovski, le jugerez-vous brimé ? Ceux qui ont approché là-bas le peuple russe m'ont tous répété qu'il avait résisté à ce quart de siècle de tyrannie stalinienne, et secrètement préservé toutes les qualités qui nous ont fait l'aimer à travers les œuvres des écrivains du XIX^e^. Capable d'apprécier les mises en scène du théâtre de la Satire, les décors et les costumes du théâtre de marionnettes, ce peuple-là désormais, soyez-en sûrs, il mérite mieux que l'esthétique jdanovienne.

Contrairement à ceux qui, fervents de Salazar et de Franco, condamnent également la Russie de Béria, celle de Joseph Staline, et la Russie de Nikita Serguievitch Khrouchtchev, je tiens que le Moscou de 1958 ne ressemble plus guère à celui que je connus en 1934.

***

CURIOSITÉS

Le FURETEUR *est une petite revue de médecins qui s'attache à des problèmes tels que « Socrate était-il gaucher? » ou « Hudson Lowe offrait-il quelques traces de psychasthénie? » On y apprend aussi des événements plus graves, tels que :*

L'épilation du triangle sacré. Très à la mode surtout au temps de Henri III, la coutume de procéder, avant mariage, à l'épilation non seulement du triangle sacré mais du corps tout entier, s'est maintenue dans les hautes classes de la Société française jusqu'aux approches de la Révolution. Les princes et les grands ne consommaient le mariage ou ne recevaient les premières faveurs d'une maîtresse qu'après cette opération préalable.

A ce sujet Soulavie raconte dans une anecdote de ses Mémoires comment on eut la révélation du mariage secret qui, le 23 avril 1773, unit Louis-Philippe, duc d'Orléans (le père de Philippe Égalité) à la marquise de Montesson. Le roi, d'abord peu favorable à cette mésalliance, avait fini, sur les instances de Mme Dubarry, par donner son autorisation, exigeant toutefois que le mariage fût secret.

On ignorait donc l'événement, mais au coucher du prince, quand le duc en vint à changer de chemise et apparut le torse nu, il offrit à toute la compagnie le spectacle d'une épilation complète, selon les règles de la plus brillante galanterie du temps. Ce fut pour l'assistance un trait de lumière ; la nouvelle passa de la chambre à coucher dans le reste du palais et personne ne douta plus du mariage du duc d'Orléans avec Mme de Montesson.

Suétone s'était déjà occupé de la question. Il tranchait qu'une femme ne doit avoir de poils « ni aux aisselles, ni ailleurs ». Il en donnait quelques bonnes raisons ; car, à la différence des Araras ou des Kikouyous — et c'est ce que n'ont pas toujours suffisamment marqué les sociologues, — les civilisés ont de tout temps réfléchi sur leurs tabous et autres superstitions.

JEAN GUÉRIN

***

DIVERS

Une belle revue, le RING DES ARTS, est tout entière axée sur les œuvres et la doctrine de Georges Mathieu. A la page 71, un certain marquis d'Arquian cherche à Fautrier une mauvaise querelle.

***

Le peintre Danois Asger Jorn recouvrait ses plaquettes d'un fort papier de verre : ce qui les rendait difficiles à manier, mais utiles parfois. L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, elle, paraît

sous une couverture métallique où le lecteur peut se regarder comme dans une glace. En général il se trouve flatté. Le reste de la revue, rédigée par des lettristes (dissidents), est consacré, dans un esprit socialiste et révolutionnaire, à des « descriptions situationnistes » : de la vie quotidienne, de la zone jaune d'une « ville couverte », de l'art solipsiste, de l'art parcellaire. « Nous inaugurons, dit le manifeste de l'I. S., ce qui sera, historiquement, le dernier des métiers. Le rôle de situationniste cessera d'être une spécialité le jour — qui ne saurait tarder — où chaque homme sera devenu un artiste. » Bien.

***

HAUTE SOCIÉTÉ, comme le nom l'indique, est la revue de la Grande Bourgeoisie anarchiste (G. B. A.), c'est la plus féroce : la plus bourgeoise à la fois, et la plus anarchiste. Le lecteur y apprend assez vite, par le texte et l'image, l'ignominie de l'armée, l'injustice des magistrats, la perfidie des enfants : le tout dans un style impeccable. On y trouve aussi un (faux) éloge du racisme, des considérations sur les scènes d'orgie à Hollywood, la fin probable du monde, et un curieux récit de Jacques Houbart : *Amours de gauche*, du type :

Je m'efforçais prudemment de chasser dans les virages et de zigzaguer dans les lignes droites parce que son ancien mari l'avait promenée dans une 15-chevaux-citroën et que son dernier amant était un chirurgien qui roulait en hotchkiss.

Le numéro quadrimestriel ne coûte guère que 1 000 francs, mais l'abonné qui s'y prend à temps a droit à un abonnement spécial à 20 000 francs l'an.

***

On lira dans le MERCURE DE FRANCE (juillet) le texte d'une conférence de Francis Ponge sur la *Pratique de la Littérature* et une étude de Philippe Sollers : *Francis Ponge ou la raison à plus haut prix ;* dans les TEMPS MODERNES (mai) et dans TEL QUEL (été), deux récits de Jeanine Aeply : *L'Entrevue* et *D'hier à aujourd'hui*. Dans le même TEL QUEL (qui vaut décidément par une sorte de patience intelligente, incontestable), une excellente « Introduction aux lieux d'aisance » de Sollers.

J. G.

NOTE

Le Maître du Bon Nom, de Martin Buber, fait partie d'un livre : *Récits Hassidiques*, qui paraîtra aux éditions Plon.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

LA TERRE EST RONDE

La Terre est ronde. Je le sais pour y avoir chassé le lièvre, et, pendant les chaudes journées, plaqué mon ventre contre le sien. Le ventre des hommes lui va bien : il aime à se perdre dans les toisons du printemps, fraîches comme des chevelures. Lorsque le poil de juillet lui pousse un peu partout, il trouve en face de lui des graminées rugueuses.

Il faut se souvenir de l'âge récent où nous vivions à plat ventre. Nous rampions sur le sol, bras et jambes écartés. Sur les traces laissées dans la boue par nos cuisses et nos sternums, l'eau se rassemblait en rigoles. Nous y laissions des sillons parallèles, nos premiers labours. Les graines descendues des montagnes s'y retrouvaient pour germer ; lorsque les fils empruntaient les chemins suivis la veille par leurs pères, ils butaient sur des moissons à faire.

Les paysans ont conservé cette posture de reptiles en voie de redressement qui laisse les mains au ras du sol et plonge déjà les têtes dans les nuages. A ces hommes-là nous devons tout : ce sont les paysans. Ce sont les hommes du pays neuf, celui qu'on a, à genoux, conquis sur les bois et les marais.

Nous avons beau construire des villes, nous venons d'eux en redressant l'échine. Nous continuons leurs gestes. Nous écrasons en ce moment les derniers serpents. Nous élevons encore des temples. Nous vendons encore nos femmes. Il nous arrive encore de poursuivre, le long d'un méridien, une caille infatigable. Il nous arrive encore, quand nous sommes pressés, de courir ventre à terre. Pour un rien, un caillou, la

peau d'une orange, nous remettons les mains au sol. Les plus modernes d'entre nous vont de rampe en rampe, lâchent une poignée pour une autre, s'accrochent, pour rester debout, aux moindres aspérités des murs, aux plus petits soutiens, à l'espoir, au bras d'une femme.

Le moindre vent nous jette à bas. La mer est peuplée de marins obliques. Les trains se couchent dans les virages. Les cyclistes oscillent sans cesse entre deux chutes, et lorsqu'un champion choisit la chute à droite, c'est pour lever une hésitation qui dure depuis cent mille ans.

Depuis cent mille ans, on voit dans les broussailles se dresser les colonnes vertébrales. Elles luttent de vitesse avec les peupliers, les ormes ; parfois, au détour d'un été trop chaud, la foudre parvient à en plier une sous un noyer, et c'est alors un berger de moins et un mouton de plus. Le bon Dieu a beau viser la plus haute, ou la plus fière, les dos se redressent quand même. Ainsi apparut sur la Terre une race d'hommes dont la taille dépasse celle des colzas. Mais, lorsque le soleil se couche, ces hommes-là aiment encore à s'étendre sur l'argile après avoir sifflé leur ombre.

Parfois c'est une fille qu'ils étendent au revers d'un fossé. Le lendemain ils construisent un mur autour de son ventre : c'est un hameau, un village. Leur femme dans une couverture, la couverture dans un lit, le lit dans la maison, la maison dans la ville, la ville dans ses remparts et les fauves hurlent dans la campagne ; les pauvres bêtes se sentent seules. Elles hument par les égouts, les ruisseaux, le vent, l'odeur de lait des premières familles. On les voit dans les chemins creux rôder autour des facteurs, des diligences ; elles assaillent les roulottes où vivent les bohémiens, ces familles privées de murs. Eux, les loups, les renards, les chacals, les soldats, les lépreux, ils errent pendant des siècles entre les cités en contemplant des remparts : c'est le moyen âge. C'est l'âge moyen pour la vie, qui s'arrête après l'enfance, à trente ans. C'est l'âge moyen pour la vitesse, qui s'arrête à trente à l'heure. C'est l'âge moyen pour les villes, qui, parvenues à trente mille âmes, sont détruites par le feu. C'est l'âge moyen pour les batailles, qui laissent trente morts étendus sur trente hectares. Il faut, pour avoir un fils de quarante ans, en

laisser un de vingt partir pour le ciel. On voit des vieillards de vingt-neuf printemps entrer dans l'âge mûr en courant, en montant aux arbres. La mort les saisit à califourchon sur une branche, et c'est un pommier qui perd ses hommes : c'est l'automne, c'est l'âge mûr pour tout le monde. On goûte à peine aux trente sortes de pommes qu'il faut déjà céder la place. Il faut trente vies pour faire le tour du monde ; aussi, l'on emmène sa femme lorsqu'on part en voyage : elle fera en cours de route des enfants dont le trentième parviendra au but.

Il faut nous voir jouer avec nos chiens : ceux-là sont restés horizontaux ; alors ils obéissent au lieu de commander : ils vont à la chasse, font des tours dans les cirques et mordent les voleurs : ce sont nos chiens. Nous les aimons bien. Nous les caressons, nous les menons en laisse, et puis nous les battons lorsqu'un ami nous trahit. Pourtant eux ne trahissent pas : ils ont encore des chiens. Dans un million d'années, lorsqu'ils se seront redressés à leur tour, on les verra mener nos petits-fils en laisse et les faire uriner au pied des platanes. Mais nous n'en sommes pas là : nos chiens ne tiennent encore leur sucre que de nous. Alors ils apprennent, très jeunes, à connaître nos pas et à y croire. Entre nos chiens et nous, il y a, toujours un peu penchés, nos femmes, nos ouvriers, nos fonctionnaires. Mais nous sommes, nous-mêmes, le fonctionnaire, le mari, l'ouvrier de quelque chose. Chacun de nous occupe ainsi une place courbe entre son maître et son esclave, et nous sommes tous égaux : nous faisons tous, avec le sol, le même angle. Le jour de notre naissance, nous nous coinçons entre un arbre et son écorce, et nous achevons notre vie, en soixante ans de voyage et de risques, comme des vers dans leur aubier. Jamais nous ne connaissons le cœur de l'arbre, ni l'air libre. Nous vieillissons à deux dimensions, sur une petite surface qui a la courbure même de notre vie. La Terre est ronde et nous ne le savons pas encore ! c'est à peine si parfois l'un de nous dresse la tête, s'émerveille, crie au secours dans la nuit d'hiver : il a vu une aurore boréale, ou bien un fantôme plat : il devine tout ce qu'on vient de lui cacher depuis cent mille ans et qu'il a mis une longue seconde à découvrir.

Parfois encore nous contemplons la campagne et nous la trouvons belle : un champignon au pied d'un chêne, un chêne au pied d'une montagne, la montagne à nos pieds, et nous voilà contents pour une semaine. Nous nous croyons grands, comme si nous y étions pour quelque chose. Une vallée toute verte, un ruisseau gris dans la vallée, une pépite jaune dans le ruisseau, et nous voilà riches pour un mois. Alors on loue une femme, on paye ses ouvriers, on engage des fonctionnaires. On ne se sent plus ! Le monde nous appartient ! Nous oublions qu'à mille mètres au-dessous de nous des tonnes d'or sommeillent. Elles ne se réveillent qu'au milieu des séismes, ou bien se donneront aux plus audacieux. Nous oublions que les corps des femmes, des ouvriers, des fonctionnaires, forment sous la terre une couche continue plus épaisse que la terre des labours. Pourtant, chaque fois que nous mettons au jour une de leurs omoplates, nous poussons encore un cri, nous écrivons encore un livre. La terre est ronde comme une pêche ; nous n'en connaissons que la peau, et c'est pitié que nous la trouvions bonne.

Non, il ne faut pas se contenter de cela. Il n'est pas supportable d'ignorer encore quelque chose. Nous nous redressons bien trop lentement : nos fronts devraient être déjà brûlés par le soleil. Nous devrions connaître ce sol, cet air, dont nous ne faisons que humer les effluves lorsque le temps va changer.

Nous devrions avoir déjà dépassé la verticale, et tant pis si, de l'autre côté, nous tombons sur le dos. Nous pourrons alors, dans la posture vraie des dormeurs, jouir du repos qui suit les bonnes journées. Car les bonnes journées ont cent mille ans, dont chaque seconde compte.

La France s'est faite en vingt siècles, malgré ses rois, malgré ses lois. Les secondes augmentaient les impôts pendant que les premiers rapportaient de l'étranger des microbes nouveaux. En leur absence, il a fallu manger de l'herbe, garder le blé pour le dernier cheval, remplacer le sel par le salpêtre. Il a fallu boire l'eau des mares lorsque les rois des autres, en voyage chez nous, avaient empoisonné les puits. Il a fallu tuer son chien, dire adieu à son père et le porter en terre encore vivant. Et puis les forces ont manqué ; il a fallu

ramper à nouveau et manger sa femme. La terre ne supportait plus que des os. Les sourires étaient remplacés par des mâchoires ouvertes, les caresses par des cliquetis de phalanges. Les enfants avaient leurs chiens dans leurs cages thoraciques. Autour des chevilles sèches des jeunes filles, les bracelets paraissaient immenses. Les têtes passaient sans effort au travers des colliers. A la place d'une colombe, elles avaient un corbeau sur l'épaule. Les rois étrangers contemplaient d'un œil morne les paysages de vertèbres qu'il allait falloir administrer. La terre était devenue une petite croûte fragile qu'ils parcouraient sur la pointe des pieds. On marchait avec précaution dans les champs pour ne pas briser le dernier trèfle. On allait visiter la seule betterave du royaume vaincu puis l'on rentrait chez soi en suçant un caillou. Il y avait alors trente jours de vrai silence : il n'y avait plus d'oreille pour entendre le vent.

Un jour il y avait un cri à l'ombre. C'était, au bord d'un ruisseau, un enfant qui venait de naître d'une mère morte, un orphelin des lieux humides. A côté, le ruisseau poussait vers lui une écrevisse sans coquille. C'était beau de voir le petit manger sa première écrevisse ! Adossé à sa mère sèche, il essayait sa première dent. Était-ce un mâle ou une femelle ? On pose encore aujourd'hui cette question à tout propos. De la réponse dépend l'avenir de l'univers. C'était un mâle. Il faut bien commencer par quelque chose.

C'est atroce de voir un garçon seul au monde errer en s'accouplant aux chèvres. Il crie, il s'agite. De nos jours, il irait en correctionnelle, car il s'attaque aux vaches, aux cadavres des grand-mères. Ça n'est pas le respect qui le gêne. Une biche passe et le voilà marié à une biche ! Tout ce qui est mou, chaud, l'attire. Aussi gagne-t-il les bois où les champignons font au pied des chênes de petites masses gluantes, un peu femelles, et qui sentent. L'été, les chiens se roulent sur ces choses-là. Le petit se soulage et des odeurs reviennent. Des glandes fonctionnent déjà dans les coins.

Protégé par les feuilles mortes, le musc envahit tout. La forêt a des parfums de dortoir. Le petit homme trouvera son premier ventre dans la mousse. Il apprendra à s'en servir sans aide et sans fatigue.

C'est fête, ce soir-là. Aux lisières, la plaine aride assiège les branches basses, cherche à y mettre le feu. Les dieux, là-haut, préfèrent les planètes mortes et ne sont pas contents. Mais ils ont beau tempêter, lancer la foudre sur les cimes : leurs courts-circuits n'empêcheront pas le premier fils de famille de pousser ses branchies à l'ombre d'une fougère.

Les rois partis, l'humidité revient. La verdure et les légumes repoussent. Parfois une république triste les remplace pour un temps, tente de retenir l'eau, construit des barrages, truffe de tuyaux la campagne, puis elle meurt de soif au milieu de ses plaines à blé parcourues par les tracteurs. Encore une fois il faut tout recommencer à partir d'une racine.

JACQUES BUREAU

JEAN GROSJEAN D'AUSTRASIE

« Çà, dit Grosjean (Jean), reprenons par le commencement. Qu'est-ce qu'un coq? Et le nuage, là-haut, ça cache quoi? Si nous nous demandions une fois ce que les mots veulent dire... »

Austrasie est son sixième recueil de poèmes. Et c'est un glossaire. N'aurait-on pas dû l'établir d'abord et n'épiloguer qu'après ? Il y a entre les cinq premiers ouvrages et ce sixième, en vérité, une cassure.

« Le poète prend des vacances, ou il lui est arrivé malheur. » C'est ce que je me suis dit en lisant par hasard la description du pigeon dont les envols

applaudissent un rectangle de ciel qu'au retour il encombre de glissades.

C'est précieusement dit ; c'est du Grosjean... Mais que cela ne nous amène point à quelque dérobade d'ange sous les pas du Juste, voilà qui ressemble peu au prophète de *Majestés et Passants !* A-t-il désespéré d'Isaïe au point de verser dans la collection d'oiseaux ?

Austrasie ne paraît d'abord qu'un recueil de préciosités (combien précieuses, certes), où l'objet le plus quotidien est ciselé comme un bibelot, où la définition poétique sent parfois la prouesse de la technique, gloire de l'artisan.

Arrache ton pied encore d'où il est et, le passant par-dessus le socle de l'autre, pose-le sur le guingois de dessus où s'appuyant, ton corps hausse ta tête avec l'œil dedans qui, ah ! affleure à (l'autre jambe te pend au bassin) une plane étendue de cristaux, vingt-cents ! (l'autre semelle, oui, oubliée bassement dans l'air, qu'elle prenne site sous l'exaltation). Nom du nom ! la froide plaine givreuse au-dessus de cette autre dont on était l'arbre dominant...

La montée de la cour au jardin, dans *L'Escalier du Champ*, ne l'avez-vous pas « vue » ?

Il est vrai que, si l'on s'obstine à lire, — et l'on s'obstine, tant c'est une bouffée d'air frais sur nos fronts de citadins, — on soupçonne vite que ce monde campagnard étalé là n'est point futile, à la fin.

Je voulais pourtant savoir quel accident avait bien pu arriver à Grosjean ; mais ce doit être tout simplement qu'à côté de la Bible et du Coran, sa bibliothèque, il vient de faire acquisition d'un nouveau livre.

Quand on a comme lui ses racines dans les plus vieilles couches du jurassique, on en sait diantre assez sur les choses de la terre pour n'avoir plus à demander qu'au Livre (Bible et Coran) la science qu'il faut pour vivre.

Terre du Temps (1946) ouvrait sur la Bible et sur ses problèmes de Création, de Temps, de Péché... Et sur plusieurs de ses personnages, Isaac, Joseph, Jonathas, David...

Dans *Terre du Temps*, les quatre volumes à venir, déjà, étaient en germe. Mais ce « temps »-là pressait, il faut croire : les poèmes sont haletants ; les phrases, hachées ; le plus souvent, un seul mot suffit pour conclure. « Pavots. » Grosjean y allait, pour commencer, comme d'un testament de dernière minute.

Quatre ans plus tard (1950), et puisque le temps s'entête à durer... « Recommençons, dit-il ; les Prophètes ne mentent pas. » — Et d'étudier, dans *Hypostases*, consciencieusement, ces privilégiés de Dieu qui semblent en savoir plus long que nous : Adam, Noé, Abraham, Moïse... Grosjean les pressure, qu'on sache qui ils sont et, par eux, le secret de l'homme : il les met à l'épreuve d'un dialogue avec Dieu.

Drôle de dialogue, dont on distingue si mal les réponses qu'on se demande si elles ne sont point supposées !

Avec le *Livre du Juste* (1952), Grosjean embouche la corne des Prophètes et, en attendant que Dieu réponde... « Faisons du moins comme eux, si possible, la justice. » Et c'est une grande tempête.

Dans *Fils de l'Homme* (1953), le dialogue jamais cessé reprend, plus intérieur, plus pathétique, jusqu'à preuve faite de l' « impossible dialogue » (d'Absalom avec David)...

Tout est-il donc dit ? Ne peut-on plus rien tirer de ces hérauts de la Révélation qui parlent, parlent... dans le désert, qui ne sont infaillibles que parce qu'ils ne nous apprennent rien, et qui, pour le reste, s'embourbent aux pires contradictions ? C'est le moment, puisque le dialogue avec le Ciel n'a rien donné, de les confronter entre eux. Et il appert (dans *Majestés et Passants*, 1956) que David est en contradiction avec Saül ; mais non seulement, car David contredit David, et Saül, Saül. Chaque saint se va figer en un vitrail et le vitrail excommunie le saint, lequel est expulsé du temple et devient alors introuvable. La cathédrale est vide de vivants, et le Kéroub monte la garde.

Pour capturer vifs ces saints personnages, il faudrait les surprendre avant leur sacralisation ou une fois désacrés. Tâche ardue. Et, afin de ne plus risquer de faux pas, mieux vaut chercher d'abord la matière de quoi l'homme est pétri et dont il se nourrit. Savoir de quelle chaux Abraham est fait dans ses os.

David paraît encore, dans *Austrasie*, mais redevenu paysan et pour faire son testament. Son vitrail de majesté, brisé, vole aux quatre vents du monde. S'il a quelque chose à nous dire, ce sera, bêche à la main, près de la tombe de Saül et la sienne,

... cette tombe... où moi, dernier vrai prince, je supplie qu'on remise en hâte mes sonores os creux et ma célèbre tête vide. (« Champ de Mai ».)

Élie sera nommé, lui aussi : on lui permet d'assister, s'il veut, aux fastes champêtres de la Saint-Élie.

Entre les bibelots ciselés d'*Austrasie* et les austères haires des premiers livres, y a-t-il vraiment cassure ?

Pourtant, ces vers, dans *Fils de l'Homme* :

Cieux, frôlez ce monde étendu comme une bible
Échevelée dont je n'aperçois au passage
Que des bribes d'illuminations. Tournez, pages
Illisibles. (« Issu du Chaos. »)

Illisibles ou pas, ces pages seront lues ; — ou du moins on l'aura tenté. Le *Volucraire* ni l'*Herbier* d'*Austrasie* ne

sont pour le seul plaisir du collectionneur, pas plus que le *Cadastre* n'est pour le secrétaire de mairie ou le *Ménologe* pour le Département des affaires cultuelles.

Raison de plus pour que le travail soit consciencieux ; car il ne s'agit pas pour l'enquêteur de toucher son mois, mais que l'enquête aboutisse.

Que sait-on qu'on trouvera sous la terre? Du moins rien de cette heure-ci n'est en défaut, du bourdon velu sous qui ploie la framée d'une herbe, jusqu'à ce cordon de forêts violâtres qui sous-tend le cordon d'azur. (« La Treille et la Maison. »)

Ce renseignement-là déjà vaudrait l'enquête.

Entendre la nature chanter, c'est grande merveille pour nous, gens de la ville ; mais ne voir dans *Austrasie* qu'une kyrielle de bucoliques à la gloire du bonheur champêtre... Grosjean est-il si frivole ? Alors pourquoi tant d'ironies, tant de jeux de langue, qui même seraient irritants s'ils n'avaient pas ce goût amer :

La Marie raie la nuit basse des lueurs de sa plainte et la nuit haute des traces d'astres traits. (« Le Moulin de Tallans. »)

ou bien :

Au milieu de chaque village il y a une cour où une poule, à pleine gorge, rit d'un œuf neuf. (« Mois de Marie. »)

ou :

Ce qui te fut linge erre au ciel par lambeaux. (« Sieste. »)

Non. Cette œuvre d'art, je la rangerai, dans ma bibliothèque, sur le rayon des livres que j'ouvre à l'heure de la gentiane, non loin de l'*Ecclésiaste*. Et qu'importe que les mânes de Trouscaillon et du Père Ubu viennent danser, le soir, dans les basses-cours racées d'Austrasie ?

Ne dites pas que Grosjean découvre la campagne. Il n'a jamais connu qu'elle et jamais n'a cru au carton-pâte des villes. Mais du temps d'*Hypostases*, s'il battait un buisson, c'était pour débusquer un prophète ; s'il évoquait la pluie ou s'il écartait le nuage, c'était pour mesurer, en variant l'échelle, l'absence du Maître et la perdition de l'homme. Les choses de la nature (ou seulement leurs masques ?) servaient au drame qui se jouait hors d'elles : tantôt figu-

rantes, tantôt confidentes ou preuves ; et on les renvoyait quand elles avaient servi. Le paysage, ébauché à peine le temps d'une strophe, se muait sans tarder, pour les besoins de la scène, en un autre paysage, disparate, ou bien s'évanouissait — avant d'avoir existé en pied — dans la méditation ou la prière.

Dans *Austrasie*, chaque poème est un paysage — non pas fermé, ouvert au contraire sur des horizons infinis, — mais cohérent et qui suffit au poème.

Point de prêche. Les choses de la nature, ce sont elles qui commandent, et le poète les sert ; elles enseignent, il écoute ; ou bien elles parlent et il prophétise ; elles officient et c'est lui le prêtre à l'usage des profanes.

Et cela ne va pas sans magie.

Planté au milieu de sa cour herbeuse, Grosjean veille, et au moment où il nomme la huppe, la voilà. Si bien que vous ne savez pas si c'est lui qui l'a appelée ou s'il l'a nommée parce qu'il la sentait venir.

Et à cette magie des choses vient prêter main forte la magie mallarméenne des mots, et vous risquez, à votre tour, d'être enchanté, envoûté, soumis presque, et d'accord, si vous n'y prenez garde ; car les mots s'appellent, et les images, avec une telle rigueur que, quand vous arrivez à la signification finale, elle s'impose ; et comment y échapper ? Je ne pourrai plus entendre un coq de ferme sans lui préférer

son archétype de fer... qui grince aux caprices du vent.

Un pas, et l'on reverrait Salomon, enivré de puissance, commander aux troupes des djinns et à la horde des termites, pour on ne sait quelle cérémonie monstrueuse.

Grosjean n'en demande pas tant. Le nouveau livre qu'il vient d'acquérir, et avec quoi plus tard il confrontera la Bible, heureusement lui suffit.

Il ne me chaut des fêtes pas plus qu'au Franconien frotté de vieux beurre. Un passant de hasard au bout du champ, n'est-ce pas assez jusque se racoquiner aux défunts?

Sans doute, car il semble avoir trouvé, pour exorciser les « Majestés », un fameux exorcisme.

MICHEL LÉTURMY

LA PERTE PERPÉTUELLE

J'aurais tant voulu ressaisir quelque chose de ce monde que je voyais encore, en dépit de tout ; bien qu'il me parût quelquefois si lointain, ou en lambeaux. Je l'aurais voulu parce que j'y avais trouvé mon plus profond bonheur, et que je continuais à n'en pas apercevoir d'autre. Ce n'était pas un bonheur séparé, il englobait tous les autres ou les créait plutôt, quand il était là, comme on a pu dire que dans l'amour de Dieu sont toutes les espèces d'amour imaginables contenues, selon une formidable densité. Mais pour y atteindre de nouveau, il fallait, dans ma grande faiblesse, un énorme effort ; c'est-à-dire me fermer à toutes sortes de raisons de découragement, de mutisme : les pensées des autres, innombrables, divergentes, incohérentes même, mais parfois si fortes, la tristesse qu'il y a dans toute vie, l'horreur de certaines d'entre elles, les menaces de l'avenir, les soucis proches, les moindres dérangements auxquels j'étais devenu de plus en plus sensible, étant plus incertain. Je devais d'abord procéder à un travail de déblaiement — qui me devenait toujours plus malaisé — sans quoi parler n'avait aucun sens. Oui, parler ne se justifiait à mes yeux que si c'était vraiment moi qui parlais ; sur quoi j'hésitais, parce que j'aurais voulu parler aussi bien que les meilleurs des autres, et que je voyais bien que je ne pouvais parler qu'assez pauvrement et naïvement si c'était moi qui parlais. C'était un des pires obstacles : arriver à accepter sans histoires ses limites, son manque d'éclat, son incertitude, réussir à ne pas feindre le génie, l'ampleur, la nouveauté ; vraiment parler comme je pouvais parler — mais quand même de mon mieux — et d'ailleurs comme je savais être parvenu quelques rares fois

à le faire. Mais il fallait sans cesse recommencer et l'étrange était que ce fût à chaque coup plus difficile : au lieu de pouvoir profiter de certaines choses acquises, mettons un rythme, un mouvement, une unité de couleur ou de ton, rien à faire. Tout était perdu, comme si quelqu'un d'autre, et non moi, avait écrit ces pages, ou les lisait maintenant. Tout au contraire, la vérité de ces pages déjà écrites — vérité que je reconnaissais avec simplicité — me gênait en m'empêchant d'en retrouver une autre, leur présence presque accomplie — accomplie par rapport à ce moment-là — me paralysait ; néanmoins, ne devais-je pas assurer une continuité à mes écrits ? Je voyais que non, que c'était un souhait stupide, venu de l'extérieur, et une faute. Il fallait au contraire tout oublier et seulement essayer d'écouter quelque chose d'intérieur, alors même que parler ainsi apparaissait à beaucoup de mes contemporains de plus en plus démodé, mais tant pis. C'était ce qui m'arrivait à moi, comment le nier, ou m'y soustraire ? Je n'avais pas d'autre loi qu'une espèce de souffle très lointain qu'il me semblait devoir saisir, ou modeler, ou illuminer. Rien que d'en parler m'apaisait, m'eût fait, pour un peu, sourire.

■

J'entends, il est neuf heures, les voix usées des voisins, questions et réponses dont je ne comprends pas le sens ; et le bruit de la vaisselle qu'on range, d'une bassine mise à sécher dans la cour asphaltée, et qu'un chien fait dégringoler. Ensuite, bientôt, la porte sera fermée, la lampe éteinte, seuls les chiens s'agiteront encore un certain temps dans leur réduit, aboyant au passage d'un promeneur tardif, ou d'un chat sur l'arête du mur en ruines au pied duquel ils gîtent.

Quelques paroles, de l'eau qui coule, et plus loin, se mêlant, des bribes de chansons à la radio et le coassement des grenouilles qui me semble creuser la nuit, la refaire aussi grande qu'elle était dans l'enfance, ou aux premiers moments de l'amour. Et soudain on dirait que plusieurs oiseaux s'affairent en même temps et crient : les uns sifflant d'un long ifflement doux qui paraît se prolonger le temps d'un coup

d'aile, les autres grinçant comme crécelles. D'autres encore commencent un vrai chant : serait-ce déjà les rossignols ? Ce sont des notes assez claires qui se succèdent à la même hauteur, mais prêtes, dirait-on, à risquer des variations ; et en effet elles s'y essaient, s'élevant soudain à un ton supérieur, mais toujours par groupes uniformes, et sur un rythme lui aussi uniforme. Le bruit que font les grenouilles, qui domine les autres parce qu'il est ininterrompu plutôt que par son intensité, au point qu'il semble assourdissant, rappelle celui que les enfants obtiennent en grattant des élastiques tendus sur le fond d'une boîte d'allumettes : un grattement sonore, une vibration grinçante — comme sur les cordes de l'eau : patient travail, infatigable, monotone, musique sans couleur, et qui évoque aussi vaguement des instruments d'orchestre balinais. Voix ou propos d'outres moussues, gutturales, de grottes, parole prêtée à l'humidité stagnante, aux fossés enténébrés.

Presque plus personne ne marche dans les rues. Neuf heures pourtant sont à peine passées. La cloche d'une bassine. Les peines, les craintes de la nuit. Mais si l'on n'avait pas ce repos... Soudain il semble que tout devienne plus vaste, plus léger, plus respirable. « L'âme qui remonte à son château. » Maintenant le faible revit, se reconstitue. Belles rêveries des veilleurs, des gardiens, des conseillés-par-la-nuit. Leurs pensées sont plus claires que celles des capitaines.

*

(Merci au tonnerre grandissant de ces années : il nous décharge définitivement du soin de parler haut, qui nous contraint à forcer la voix, à la fausser. Il nous préserve de nous croire efficaces ou importants.)

*

Une dernière phrase à propos de la pluie « qui ne sera pas pour cette nuit », le vélo qu'on rentre, le portail qu'on verrouille, une autre porte plus loin qui claque, un moteur qui ne bourdonne guère plus haut qu'une abeille. Derniers sursauts du jour, des soins du jour. Et la voix des humides

assemblées se fait plus insistante, et l'on dirait plus nombreuse ; comme si toute la nuit coassait autour de la grande maison.

*

Nous ne devrions pas nous taire, et tout laisser ainsi filer comme choses perdues, vaines, mortes : nous nous décourageons trop vite. Qu'importe que nul n'écoute ces propos ? Si nous aimons le monde, nous nous devons de l'honorer sans autre souci ; de mettre à toutes choses la couronne des mots, cette scintillation, « vains ornements », vains diadèmes... Diadème sur les eaux tressées, au front des pierres.

Pourquoi nous lassons-nous ? Nous sommes vraiment par trop faibles, et soucieux d'autrui, de ses dires. Il n'y a de confirmation à chercher que dans ce que le monde nous rend une fois loué, et qui n'est pas autre chose que la vie. Le silence qui nous gagne est aussi la mort.

Je voudrais envoyer des nouvelles de confiance à mes amis que le silence altère et détruit. Je ne voudrais absolument que cela ; sur quoi je pourrais faire n'importe quelle besogne accessoire, pourvu qu'elle ne fût pas basse ou en contradiction avec ces nouvelles, mais je ne sais où en retrouver les mots. Je les voudrais si simples et si lumineux qu'une timidité me prend à leur pensée. Ce que je rêve est peut-être trop ambitieux, et je le conçois aussi trop vaguement, ou de trop loin. Parler m'en rapproche-t-il ? Ce n'est même pas sûr.

*

J'entends le bruit d'une eau qui coule régulière, et pourtant ce ne peut être que le vent. Je ferme les yeux, je me ferme tout entier, je ne veux rien savoir de ce qui me ruine, je veux seulement les bruits de cette nuit, la fraîcheur supportable de l'air, le merveilleux repos des habitants qui se sont allongés comme de l'eau, dans le lit de la nuit.

Que la nuit telle qu'elle s'ouvre autour de moi
Que la nuit vous rejoigne au milieu de votre veille effrayée
Et vous apporte le diadème de ses eaux.

*

A votre veille effrayée
J'envoie nouvelles de la nuit
De sa fin du moins sur les crêtes :
Flèches si vives qu'elles flambent
Impatientes d'allumer l'aube
Se multiplient au bas de l'air.

▪

Un bruit ici, un autre plus loin : l'espace, la respiration. Le cri de chasse de l'effraie est morsure, déchirure, ricanement. Coup de griffe dans le silence, soie de la nuit lacérée. De cette boule de plumes si douces, si chaudes, sort ce cri recourbé, acéré, crochu. Je sais que demain les doutes reprendront, mais ceci aura été dit tout de même, et ce sol refranchi. L'honneur à sauver perpétuellement. Que s'élèvent seulement ces débris de chanson, ce murmure persistant.

Murmure d'une patience
Fumée à la fin de la nuit
Lampe éteinte devant les vitres.

Mots liés aux choses proches
Comme la flamme au fagot.

Une trace aperçue à peine,
L'entrebâillement de la pluie.

▪

Au printemps, l'avalanche des eaux.

PHILIPPE JACCOTTET

LE MOIS

PROMENADE A PARIS

Bienfaisante a été la pluie durant la matinée. Le voyageur a choisi, vers les dernières heures de la journée, d'aller dans des avenues proches de sa demeure. Il s'y enchante de la lumière et de la brise de l'ouest. Une odeur de plantes marines est en elle. Ce ne peut être qu'une hallucination. Elle se prolonge comme la part spontanée, singulière, de son enchantement. Plus tard, pendant quelques moments de la soirée, il a l'impression tout idéale de fraîcheur, et en est comblé. Ainsi s'est achevé pour lui ce jour de mai dans la grande ville.

Quelquefois il espère vaguement une surprise comme d'y voir ce dont le caractère étrange lui plairait. Le lendemain, il sort au commencement de la nuit. Son sentiment peut être aussi bien le désir de contempler quelque œuvre d'art. Il va vers le lointain quartier du Centre où sont des monuments anciens du style le plus conforme à ce climat, aux aspects variés de son ciel que déterminent surtout les vents marins. Après avoir fait une longue marche, il entre dans un jardin public. L'impression d'un certain dénuement lui est restée des rues voisines où il a passé. L'idée ne lui en déplaît pas dans ce jardin sans fleurs, à la vue de ce qui en fait le fond : le mur d'une église assombri par les siècles et que la verdure, celle de quelques arbres, cache par endroits. Cette proximité fait penser que jadis ce lieu fut ce qu'on appelle un champ de repos. Avant qu'il n'en fût sorti, un peu plus tard, s'est imposée à lui la signification d'une scène toute récente qu'il y a vue.

Une jeune femme était assise sur un banc, à côté de celui qu'il avait choisi. Déjà il avait commencé à s'étonner de la

vivacité et en même temps du physique d'une enfant fort petite, mignonne, probablement la fille de cette inconnue. Sans cesse en mouvement elle était cependant silencieuse, et n'allait pas cesser de l'être comme aussi la jeune femme. Devant les deux bancs le chemin entourait un parterre qui était à un niveau un peu inférieur et fait de quatre compartiments de gazon. L'enfant courait en sautillant autour de ce parterre ou marchait en agitant violemment ses petits bras, puis recommençait à courir. Cette scène étrange pour sa continuité et sa durée, à une heure assez avancée de la nuit, finit dès que le gardien eut annoncé la fermeture du jardin. Le voyageur s'éloigna sans se retourner vers l'enfant dont il préférait se souvenir comme de l'emblème charmant de la vivacité, de la spontanéité.

PAUL DESMETH

***

DES ARBRES

L'éclectisme, virus de l'art en Occident, semble avoir épargné l'Extrême-Orient, où s'est produit une sédimentation jusqu'au plus bas de la vie, de la même manière de voir, d'une esthétique absolue. Le plus curieux est peut-être la transformation que des siècles ont fait subir à la nature, proscrivant tout élément offensif, accentuant les thèmes éprouvés. S'il s'agit du végétal, il faut surprendre le travail, le soin attentif pour courber, voire tordre l'arbre le plus naïf au fond des domaines comme au bord des voies publiques. Pour un peu nous aurions pu croire que le peintre n'avait fait que suivre le motif et que l'arbre en plein sol, au Japon, était tel que nous l'avions vu sur les estampes. Imaginerions-nous la Provence retouchée savamment et subtilement, sans ostentation, pour nous offrir mieux les harmoniques d'une toile de Cézanne? Cela est inimaginable. Mais pour d'autres raisons. Elles s'enchevêtrent si puissamment aux racines de la pensée, que l'on n'en peut, sans doute, saisir l'essence. Est-ce un puéril effort, boulimie d'esthète, ou bien, au contraire, vigueur et ferveur qui ne supporte aucun écart, nulle infraction quelle qu'elle soit, à ses conceptions majeures. Pourquoi alors nous

sentirions-nous atteints et comme diminués par une perfection qui nous semble au plus haut degré exclure l'authenticité de l'élan renouvelé de l'individuel ? Relevons-nous enfin d'une « morale » de l'esthétique qui veut que chaque artiste doive à nouveau découvrir, conquérir, battre en brèche ce qui existe pour atteindre un plus pur, un plus brûlant domaine vierge.

Néanmoins, très vite, nous sommes imprégnés de ces formes partout agissantes, provocantes, engageant l'admiration à se produire où il faut, et d'une manière préconçue, qui à nouveau nous déconcerte, car nous n'acceptons pas cette prévoyance d'une émotion que nous ne connaissons que fortuite, et, sans équivoque, personnelle, sinon, et voilà déjà une contradiction, dans les sites si souvent déjà découverts des Romains, la villa Adrien, Fréjus, Tarragone, où la nature est comme immuable et au-delà de notre atteinte, l'humain ne pouvant être qu'architecture subordonnée et, en suivant la ruine, voluptueuse.

Une transformation sylvestre si particulière s'inscrit bien dans un plus vaste contour, dans un mouvement souvent célébré sans défaillance, dans ses modulations, elles-mêmes prévisibles, de la clarté lunaire ou de la brume hivernale. On a voulu et su toutefois retoucher, élaguer, parfois construire, respecter et sans crainte creuser encore le sacré.

ÉDITH BOISSONNAS

***

RETOUCHES

RETOUCHE AUX VILLES ENCEINTES. — *Épis de mille oiseaux, picorés jusqu'au dessèchement, tours d'églises. Cette guerre, sainte comme elles le sont toutes, a chassé les pigeons. A la lisière des villes, le ciel tombe. Le lierre et l'ortie sentent l'arrière-boutique des demoiselles confiseuses. Pour regagner le ciel, les capitales affaissées attendent leur attelage de colombes.*

RETOUCHE A ANVERS. — *Une fumée s'éloigne du ciel, sous le charbon vert du soleil. Des femmes attendent le fils du brasseur. Un homme laisse sa main, comme Artevelde, dans un*

piano mécanique. Les saxophones luisent sous des couronnes d'ampoules, dans leurs tabernacles de verre. Le cœur fermente.

RETOUCHE AU MORBIHAN.

Ciel, fougère levée,
des chats font leurs griffes sur la pluie.
Entre quatre yeux du même sexe
la mer essaie son sarcophage gris.

RETOUCHE A L'ESCAUT.

Entre les prés qui dérivent
le toit des peigneurs de cygnes.
Une grue descend le soleil vert.

RETOUCHE A VENISE. — *Levant le siège des dictionnaires, les Allemands, dans l'unique souterrain de la république, mangent du pigeon.*

RETOUCHE AU PAYS MINIER.

Des cris noirs d'éclair.
J'ai vu le ciel plusieurs fois dans ma vie.

RETOUCHE A PAVEL BANIA. — *Un attelage de bœufs tire une rose.*

RETOUCHE A L'OISE. — *Une âme humide sent le chien. Les ramasseurs de faines huilent le tronc des arbres, les nuits trop voilées.*

RETOUCHE AU DISPARU. — *Ce n'est pas l'ami qui vient de mourir, mais une façon que j'aime de voir le monde. Dans le théâtre sans paroles de la neige, sous les arbres qui sont les gestes de la nuit, les souvenirs désertent la mémoire. Il n'y a plus qu'un visage. Ami des villes en grappe sous la lumière, des vins qui font l'architecture de la joie, c'est ta voix dans la mienne.*

L'attente est une basilique.

RETOUCHE A ROME. — *L'empereur de cuivre acclame ses jets d'eau. L'herbe nourrit les vieux marbres aux dents noires. La*

lune, ô jambes des héros, donne un sexe à deux colonnes frémissantes. Je parle au monde.

RETOUCHE A LAON. — *Un escalier pour dame en mal d'oiseaux conduit aux fermes du ciel.*

RETOUCHE A VÉZELAY. — *Du côté de la pluie sortent les Croisades, sous des ombrelles de fer, et, de la niche du beau fixe, les montagnes inclinées vers Paris. Le temps qui n'a que des heures grises effrite sa nef rose.*

RETOUCHE AU CONE DE L'ÉTÉ.

Pas de couleur.
Pas de noir.
Pas de blanc.
Cette danse inhumaine dura peu.
Les arbres retombèrent au sol et leurs flèches,
en vibrant, redistribuèrent les nuances.
Je l'ai senti, non point vu,
mais cela venait quand même des yeux,
et la campagne crevait de sang et de joie
comme une paysanne bien nourrie.

DANIEL BOULANGER

***

LETTRE D'AVANT

J'ai trouvé, dans la Revue, ma « promenade stylistique » bien triste et je crois qu'on peut l'interrompre, jusqu'au jour où j'aurai appris mieux ce mode de communication. En veine de griefs, puisque juin bat de grosses pluies l'orge blanchissante et massacre des pavots roses dans des coins de jardin, je trouve que Jacques Bens n'a pas suffisamment parlé de *La Chambre des Enfants*. Ce qu'il dit est juste sans doute et que c'est un beau livre ; mais quand il parle de l'écriture, il ne signale pas du tout l'envoûtement que créent la syntaxe (de ce souple pas long) et la musique surtout (très curieuse, sans autre éclat que mat) : de la munificence dans la discrétion, une continuité de la matière verbale qui affronte sans effort les sites les plus abstraits. Car, me gêne un peu que ne

soit pas signalé d'autre part combien on a affaire ici à un événement de la pensée (personnellement je crois : un grand événement). Les philosophies s'amusent souvent à faire des châteaux de cartes avec des concepts préfabriqués ; les poètes, eux, marchent à tâtons vers les lueurs ; mais des Forêts, avec leur démarche empirique, trace un sillage de lucidité. Il faudrait souligner comme, sans jamais quitter les êtres, leurs rapports, leur mouvement, il en tire, autant que Kierkegaard, une violente pensée presque insoutenable. On a ici ce dont rêvent tant de célèbres velléitaires de l'existentialisme : la vie devenant consciente sans cesser d'être vie ni avoir rien où s'appuyer. Vous devriez trouver quelqu'un pour attirer l'attention sur cette extrême fleur d'une longue tradition doxologique : « n'existe que le connu », c'est-à-dire « la gloire fait être », tradition que le christianisme a adoptée dès le début. Saint Paul et saint Jean ont d'étranges formules : la vie est qu'ils connaissent, je connaîtrai comme je suis connu, tout est dans un miroir. On a abouti au chef-d'œuvre de la vie trinitaire qui fut la seule base des meilleurs mystiques. Kierkegaard l'a reprise à partir de l'expérience psychologique. Tout ne se passe plus « absolument » mais dans le temps, non principalement en Dieu même mais évangéliquement entre l'homme et Dieu. Des Forêts reprend le même cheminement, aboutit au même ineffable mais en faisant, si on peut dire, économie de Dieu. Un critique un peu penseur devrait bien soulever ce lièvre. Tant de bruit est fait sur des révolutions dans un dé à coudre, pour dégoûter les gens des choses de l'esprit, qu'il vaudrait la peine d'expliquer que voici un livre qui était impossible (surtout le dernier récit sobre, obsédant, tendu mais combien lumineux) et qui existe. Tout ce qui fut projeté dans le vieux *de Trinitate* pour la béatitude des élus reprend corps sous nos yeux dans une antichambre banale. Ou bien c'est très satanique, une révolte plus efficace en profondeur que Nietzsche, ou bien c'est très pieux, le vrai royaume de Dieu parmi nous avec le vertige qu'il comporte. On s'entredéchirera là-dessus en attendant que, comme toujours, les partis adverses aient mis au point les gloses qui permettent les usages opposés du même texte.

Oui, je trouve que la Revue ayant salué « un beau livre » devrait par quelque biais alerter maintenant les amants de la terrible lumière. Mais voyez où m'a entraîné l'orage. Les abeilles qui rebutinent le tilleul maintenant le font s'égoutter et c'est sans plus de bruit que je vais fermer ma lettre.

Amicalement.

JEAN GROSJEAN

***

ALPILLES (II)

C'est Maussane. Autour de l'église règne une place ombragée de platanes, entourée de maisons basses, façades en grisés qu'anime une gamme variée de verts : volets vert de coing, presque jaunes, portant quelques marques ocreuses, une porte magnifiquement Véronèse, autres volets d'un aigue-marine fané, égratignés de rose ; un vert acide encadre la vitrine du pharmacien. Vu de face, de l'autre côté de la rue, le Café du Centre, bouton-d'or et rouge, excite tous ces verts. Plus loin, le rectangle bleu roi, où se dessinent des lettres blanches, éclate de fraîcheur sur le mur de la poste.

L'eau de la fontaine est dégorgée par des cygnes, qui gîtent nuit et jour au-dessus du bassin. Sous un gros champignon dont les bouches à jet d'eau ne fonctionnent sans doute qu'aux occasions solennelles, des porteuses d'amphore se meuvent parmi les reflets aquatiques. Au pied de chaque arbre, croissent des œillets de poète dans un parterre.

Le cantonnier me conseille de boire l'eau qui coule dans le bassin de l'école. « Elle est plus fraîche que celle de la fontaine », dit-il. Comme je remarque que l'eau est abondante dans le pays, il fait un geste vers la montagne. « Elle vient de la source des Baux. Le réservoir a été construit en 13 ; avant, le pays était pauvre, il n'y avait que des amandiers et des oliviers. »

Une petite gitane présente aux passants une broche d'épingles de sûreté qu'elle montre doucement et sans un mot. Nez camus, joues brunes, courtes tresses, elle est ensevelie sous une veste de toile beige, beaucoup trop grande et dont les manches ont été retroussées. Avant de s'approcher,

elle hésite un peu ; elle ne fait qu'étendre le bras, elle ne vante point sa marchandise.

Je m'attarde à regarder de jolies cours, des jardins : rhododendrons bonhommes en écailles violettes, hautes digitales, géraniums rouges, très ardents, un mandarinier aux fines dentelures ; des pigeons trembleurs font, en marchant, osciller leur blanc éventail. Le vent nerveux retrousse les feuilles d'un magnolia. Derrière le village, la montagne élève de curieuses figures : un énorme menhir à côté d'une non moins géante mâchoire de fauve ; un bloc hérissé de pointes s'appuie sur un versant tigré, farouche. La pierre nue a des teintes de nacre, d'argent, de platine, de marbre rose.

Sarabandes, mimes et funambules, jubilante jonglerie orphique, terribles masses à profils de monstres, conglomérats prodigieux, signes cabalistiques, cris et clameurs de pierre : c'est un théâtre pour le génie furieux de la nature. Mais la douceur, la délicatesse, la sérénité, l'harmonie de certains paysages reposent sur cette profondeur bouleversée qui, par un insolite glissement, est montée à la surface avec ce que l'on a nommé les Alpilles.

ANDRÉ MIGUEL

***

ANTIGONE A VOLUBILIS

A quoi bon des ruines sinon pour y célébrer l'amour ? Là où des hommes ont vécu les pierres crient. Les processions, les cohortes se sont éloignées, mais sous la dalle des trésors attendent. Les divinités qu'ont révélées les fouilles de Volubilis sont demeurées longtemps sur place dans une simple baraque. Ces bronzes dignes de Naples rayonnaient en plein champ avant la création du Musée des Antiquités pré-islamiques de Rabat. Chaque printemps, la plaine de Volubilis se couvre de liserons bleus. L'acanthe s'épanouit dans les rares coins d'ombre. Des mosaïques brillent, et des colonnes, couronnées de cigognes, palpitent. Un bois sacré veille sur la cité. Des oliviers immenses mêlés d'agaves chantent l'idylle dans un demi-jour où les brebis et les pâtres

se glissent. Un soir de ce dernier printemps, la plaine fut envahie. Tout le long de la piste, au milieu des blés, des Porteurs de Flambeaux, en grand manteau de laine, élevaient des torches. Ces Berbères indiquaient à la foule, au bout de l'ancienne Voie romaine, l'Arc de Caracalla.

Mes relations avec *Antigone* sont anciennes. Au Pensionnat de Passy nous jouâmes naguère cette tragédie. Notre directeur, le chanoine Linder, considérait un peu son collège comme une troupe théâtrale, et il était à l'affût des vedettes. Je n'arrive pas à me rappeler quel petit rôle je pouvais bien tenir, — sans doute celui d'un garde. Plus tard, j'ai ânonné une vieille traduction juxtalinéaire due, je crois, à Pessonneaux ; et il arrive que je repense à une lecture d'*Antigone* donnée jadis à Athènes par Jacques Copeau. Il s'en tira en maître, mais, comme je lui confiais que j'avais été un peu gêné par la traduction, il m'avoua qu'il avait utilisé la première venue, en l'occurrence celle de la collection Budé. La traduction qu'on entendit à Volubilis est de Charles Woirhaye, un helléniste qui, par bonheur, n'ignore pas le français[1]. Il s'exprime avec cette familiarité noble si favorable au drame, et qui est proprement attique. Mais la suprême merveille ce fut la distribution. Comme à Passy, la troupe était scolaire, mais les acteurs n'étaient plus seulement catholiques. L'Ancien Testament, la Croix et le Croissant communiaient dans un même culte. Je n'ai jamais douté que le Maroc fût antique. Il tisse encore la laine et s'y drape tout naturellement. Mais il restait aux Marocains à remonter la nuit des temps pré-islamiques pour en découvrir l'éclat. Leurs gestes nobles et quelques grandes traditions les y acheminaient. Être vraiment moderne, c'est aussi revenir en arrière. Dans ces ruines, sous ce ciel, pour la première fois retentirent les paroles qui bercèrent nos premières années. Quelle merveille que l'homme ! Et quelle merveille que le Maroc chante aujourd'hui Sophocle !

ROBERT LEVESQUE

1. Les gens qui savent le grec sont cinq ou six en Europe ; ceux qui savent le français sont en bien plus petit nombre. (P.-L. COURIER.)

TEXTES

LA BOITE DE MONTAIGNE

Montaigne est un héritier, et qui veut l'être, et qui, conformément à l'esprit du temps qui tient à l'honneur la durée de famille, entend l'être du temps le plus ancien qu'il peut. « Tout ce qu'il y a de ses dons (de la fortune) chez nous, il y est plus de cent ans avant moy » (III, IX, 1120). Il l'écrit vers 1588, et il est exact qu'alors la terre de Montaigne appartient aux siens depuis plus de cent ans, ayant été achetée par son arrière-grand-père Ramon en 1477. Mais la plus grande partie de la fortune de Montaigne vient de son grand-père Grimon, et surtout des riches mariages que firent et son père et lui-même, ce qui est loin de remonter à cent ans. Dans l'héritier Montaigne on verrait presque un snobisme de l'héritage. S'il faut l'en croire, ses biens de fortune appartenaient à sa famille plus de cent ans avant lui : soit avant 1433 ! En 1433, son arrière-grand-père Eyquem était un petit marchand de poisson salé de la rue de la Rousselle. Mais quand Montaigne parle de sa famille antérieurement à son père, cela veut dire l'ancienne famille de Montaigne, dont les Eyquem avaient acheté la modeste gentilhommerie, et qui était feinte. Exactement le cas de Victor Hugo, évinçant de sa généalogie le grand-père menuisier. Mais en ce qui concerne Hugo, sa propre généalogie avait été fabriquée par son père le général, et la bonne foi du poète n'est pas exclue. Depuis le départ des trois frères Hugo pour l'armée, les

liens avaient été rompus entre la famille et Nancy. La Révolution était, pour un soldat, un commencement absolu, et Joseph Bonaparte ayant fait Léopold Hugo comte, il pouvait bien sembler à ce militaire qu'on était comte, dans la famille, de fils en père, et en dépit de l'envie. Mais les Montaigne ? C'étaient des Bordelais. Michel est maire en souvenir de Pierre ; Pierre était maire en souvenir de Grimon le Jurat, et jusqu'à Michel tous ces gens-là s'appelaient Eyquem, et ils étaient connus pour les petits-fils du marchand de la rue de la Rousselle, dont Scaliger d'Agen — le Biré de l'auteur des *Essais* — proclama qu'il vendait du poisson salé, ce qu'assurément on savait mieux encore à Bordeaux qu'à Agen. « Les miens, dit Montaigne, se sont autrefois surnommés Eyquem » (II, XIV, 707). Autrefois ! Il est le premier qui ait cessé de signer Eyquem, ce que faisait encore son bonhomme de père, et dans le manuscrit de ses *Éphémérides* il a effacé partout le nom d'Eyquem. Quand il dit que ses ancêtres ont mis à Montaigne « leur affection et leur nom » (III, IX, 1086), peut-il oublier que c'est le contraire, et que c'est Montaigne qui, avec lui et par lui, a mis son nom sur Eyquem ?

Montaigne a beau dire qu'il manque de mémoire. Nous en croirons plutôt de Thou, qui l'admire de connaître si bien les affaires de la Guyenne. S'il connaissait les affaires de son pays, à plus forte raison les affaires de sa famille.

Il n'est pas douteux que Montaigne met une vanité, comme plus tard Descartes, à vivre noblement de biens hérités. Avoir acquis son état par soi-même, être parti de rien pour devenir quelque chose, laisser une fortune beaucoup plus grande que celle qu'on avait trouvée, cela n'engendre pas, avant le XIX^e^ siècle, un sentiment de satisfaction. Au contraire. Il est plus beau d'être un fils qu'un père, un héritier qu'un ancêtre. Si on eût dit à Montaigne que fortune acquise deviendrait un jour

la forme péjorative, soupçonnée et inquiète de la fortune, la fortune avec mauvaise conscience, si on lui eût indiqué le travail et les voies de cette mauvaise conscience chez Gide, quel étonnement ! Il l'eût accepté comme une de ces étrangetés qu'il collectionnait et qui attestaient la divergence et la variété des coutumes. Ainsi les Suisses, dont on prétendait qu'ils s'offensaient d'être dits gentilshommes et qu'ils devaient, pour entrer en charges, prouver des quartiers de roture. Montaigne, dans sa tour, peut avoir connaissance de ces renversements et de ces jeux. Il ne lui viendrait pas à l'idée d'en faire état pour sa gouverne. Non seulement c'est un héritier, mais c'est un dernier héritier, un épigone, avec six filles dont cinq meurent en bas âge.

Avec la passivité de la nature, Montaigne, pour obéir « au meilleur père qui fut oncques », 1) avait pris une charge de conseiller, 2) s'était marié. Était-ce dans ses goûts ? A qui le lui aurait demandé, il eût peut-être répondu comme celui à qui on demandait s'il savait jouer du violon : je ne sais pas, je n'ai jamais essayé. Mais, ayant *essayé*, il vit qu'il s'était mépris, que sa vocation c'était lui-même — il entendait vivre pour lui.

A la mort de son père, il ne pouvait pas se démarier, mais il pouvait vendre sa charge, se retirer à la campagne. C'est ce qu'il fait. Il y devient économe, avare : *il fait sa coquille*. Cette coquille prend deux formes : sa boîte, sa tour. Deux domaines qu'il se réserve et où il n'entend pas qu'autrui vienne mettre le nez.

Mais il a en lui trop de vitalité, trop de mouvement, pour qu'il s'en contente, pour que cette vie lui paraisse ce qu'il avait espéré. En même temps qu'il a sécrété cette coquille, il a sécrété sa pierre. Il liquide sa boîte dans le voyage d'Italie, tout en essayant de liquider sa pierre aux différentes eaux du chemin. Et pendant son voyage il apprend que ses concitoyens de Bordeaux ont liquidé sa tour et l'ont nommé maire. A son retour,

deuxième formation de la coquille : le troisième livre des *Essais*.

De 1571 à 1580, c'est la période de la boîte (voir I, XIV, 84-90) et des *Essais*. Peut-être jusqu'alors l'argent lui avait manqué, du moins jusqu'à son mariage. Il ne s'habitua pas tout de suite à une fortune à gouverner. Sang juif de Montaigne, mais simplement sang paysan. L'avare tient sa vie, ses possibilités, réalisées dans une somme comme dans une idée. Quoi qu'il en ait dit dans les *Essais*, il semble que ce soit après son voyage et pour avoir la paix qu'il a laissé aller ses affaires au gré de sa femme et de ses domestiques et non « depuis 18 ans » comme il dit en 1588.

Histoire intéressante de sa boîte. Est-ce donc un avare? Non. Il n'essaye que d'expliquer cette crise d'avarice, analogue à une crise d'amour. Il est simplement envoûté par cette boîte, par cette réalité. Un homme vivant au jour le jour peut être économe, et encore c'est rare. Il n'est pas avare. L'avarice est l'amour d'un être que l'on anime, que l'on voit réel, qui est nous et qui n'est pas nous, qui en tout cas nous est lié. On aime cela comme une chose vivante, et on peut passer fort bien par degrés de l'amour d'une chose vivante à celui-ci. Se confondant avec le souvenir des ancêtres, avec l'image de la famille, avec l'abnégation et le sacrifice naturel, avec aussi une certaine haine et incompréhension du dehors — pas très différente de l'exclusivité de l'amour. Inversement aussi. (Voyez *Silas Marner*.)

Entre la fortune (tas métallique ou fortune moderne) et l'être vivant et aimé, il y a des analogies frappantes. Une fortune imite la vie, imite le vivant, en ce sens qu'elle est un réservoir indéfiniment de possibilités, un ensemble de virtualités. Elle a quelque chose de ce qu'est un enfant pour sa mère ou même pour n'importe qui. En se dépensant, en passant à l'acte, elle perd un peu de cette virtualité.

Sorte de vice solitaire. Pas tout à fait pourtant, puisqu'il peut s'accorder avec le sentiment d'une « tradition ».

Curieux qu'il soit inavouable, inavoué, à moins qu'il ne se couvre de ce manteau, qui n'est pas nécessairement un prétexte : garder la fortune de la famille. Mais l'avarice solitaire retranche l'homme de la société. Pas de philosophie, mais un raccourci moral supérieur à la psychologie. Le trésor est bien un être, un démon. L'homme cesse de se tourner vers la société pour se tourner en bas vers des puissances abstraites et solitaires.

Une possibilité chiffrée, nombrée. Très important. La *somme* d'argent se confond avec les années de la vie. C'est de la vie extériorisée pareille à la sensibilité dans Ruskin.

Et aussi *sacrifice* de la vie réelle pour ce bloc de possibles. Joie du sacrifice. Comparer le prodigue comme Lamartine.

***

Montaigne a envisagé successivement son argent de trois points de vue, et l'argent ici non seulement symbolise la vie, mais il est la forme extérieure de la vie. Il décèle les lignes de vie comme les peupliers les lignes d'eau. D'abord Montaigne ne possédant pas d'argent se met martel en tête pour en chercher, l'emprunte d'autrui, scrupuleux à rendre au jour dit, afin d'être libéré, de ne pas avoir un pied dans le mensonge. Puis, une fois héritier, le plaisir d'avoir une boîte, un trésor, qu'il augmente sans cesse, qu'il destine à parer à l'imprévu, mais qui fait son tourment, qui l'engage dans mille soucis contraires à sa nature et à son bonheur. Enfin, cette boîte dissipée par le voyage d'Italie, la sagesse et la libéralité insouciantes qui consistent à dépenser à peu près ce qui lui revient, à faire marcher recette et dépense à peu de distance l'une de l'autre.

Ainsi trois manières de concevoir et de vivre la vie,

qui peuvent fort bien se succéder de la même façon. La vie est d'abord quelque chose que l'on entend et que l'on cherche. Impatience de jeunesse. On la reçoit d'autrui, on l'emprunte. On ne vit pas pour soi. Années de jeunesse. Cette vie en commun qui ne laisse pas de bénéfices. Puis on est possédé par la vie, par une position. La vie est une masse de possibilités que l'on amasse sans en jouir pour parer à tout. Puis la sagesse qui fait de la vie une adaptation. Adaptation à sa condition, à la nature, au temps : chercher, être possédé, posséder. La première condition va avec l'amour. La seconde va avec l'ambition — l'ambition c'est la boîte qui est un fardeau. La troisième avec la sagesse.

L'argent comme la vie se définissait une somme de possibilités. L'avarice peut être une forme de l'imagination. La vie romanesque comme la vie de l'homme d'argent consiste à amasser de la jouissance possible au lieu de goûter le bonheur réel ou le plaisir présent.

La distinction que l'on ne fait pas est alors celle du possible et du compossible. C'est elle qui éclaire la *Théodicée* de Leibniz, qui a conçu le monde à l'image d'une vie intérieure sagement réglée. La vie de l'imagination comme l'amas des richesses impliquent une infinité de possibles incompatibles ou contradictoires. C'est précisément pour ne pas se résigner à choisir entre ces possibles que l'on accumule vainement de l'argent. La sagesse ici consiste à s'élever à l'idée du compossible.

Et pourtant. Ironie ! Avarice de Leibniz. Un intellectuel, habitué à voir dans les signes des choses les choses, devient facilement avare. L'amour de l'argent = l'amour de la vie. Libéralité qui consiste à laisser couler l'argent comme la vie — juste milieu. Prodigalité = Instant. Avarice = vie indéfinie. Une vie finie, aisée, libre, qui ne pèse pas : « me semble plus misérable un riche malaisé, nécessiteux, affaireux, que celuy qui est simplement pauvre » (I, XIV, 86).

Ce qui plaisait encore le mieux à Montaigne, c'était le temps de la quête, de l'amour, de la jeunesse : « Je me remettois de la conduitte de mon besoing plus gayement aux astres, et plus librement, que je n'ay faict depuis à ma providence, et à mon sens. La plus part des mesnagers estiment horrible de vivre ainsin en incertitude, et ne s'advisent pas, premièrement que la plus part du monde vit ainsi... Secondement, ils ne s'advisent pas que cette certitude sur laquelle ils se fondent n'est guiere moins incertaine et hazardeuse que le hazard mesme » (I, XIV, 85-86).

La vie considérée comme un voyage, comme une nouveauté perpétuelle. Il se félicite ailleurs que son manque de mémoire lui procure cette puissance de fraîcheur et d'accueil, l'assujettisse moins à son passé. Dans sa deuxième période (argent), il revient de là à peu près, dépensant au fur et à mesure, guéri de l'avarice, vice de son âge, par ce voyage d'Italie qui semble lui avoir, comme à Gœthe, donné le branle.

C'est un charmant symbole de la vie intérieure de Montaigne que cette histoire de sa boîte, qui fait songer chacun à la cassette du savetier, et qu'il ajoute dans l'édition de 1588. Cette malheureuse boîte non seulement faisait son tourment par les soucis qu'elle lui donnait, mais le faisait vivre dans l'avenir au lieu du présent, le rendait dissimulé : « Moy qui ose tant dire de moy, ne parloy de mon argent qu'en mensonge, comme font les autres, qui s'appauvrissent riches, s'enrichissent pauvres, et dispensent leur conscience de jamais tesmoigner sincèrement de ce qu'ils ont » (I, XIV, 87). Il ne voulait jamais y toucher : « J'engageois mes hardes, et vendois un cheval avec bien moins de contrainte, et moins envys que lors je ne faisois bresche à cette bource favorie, que je tenois à part » (I, XIV, 87-88).

Cet apostume fut ouvert par un voyage : le plaisir de certain voyage de grande despence, ayant mis au pied

cette sotte imagination (I, XIV, 88). Rien mieux que le voyage ne nous rappelle que l'argent est fait pour circuler, nous entretenir en joie, donner des couleurs à la vie comme le sang au visage. Ayant défait sa boîte dans ce voyage, Montaigne est guéri de la lésine. Désormais, il vit au jour la journée : « Je n'ay ny guere peur que bien me faille, ny nul desir qu'il m'augmente... Et me gratifie singulièrement que cette correction me soit arrivée en un aage naturellement enclin à l'avarice, et que je me vois desfait de cette maladie si commune aux vieux, et la plus ridicule de toutes les humaines folies » (I, XIV, 89). Montaigne a lu et médité certainement le petit traité de Plutarque, *De l'avarice et convoitise d'avare.* Il n'y a pas acquiescé de toute l'âme. Plutarque lui-même dit de l'avarice et de l'avare : laquelle si elle ne luy est arrachee de l'ame, comme ce que lon avalle de travers, il ne cessera jamais de souhaitter choses superflues, c'est-à-dire de convoitter ce dont il n'a que faire (Plutarque, *Œuvres morales*, 1575, p. 97).

La philosophie n'a pas suffi à lui arracher de l'âme cet attachement à sa boîte. Il a fallu le voyage. La philosophie ne transforme pas l'âme, elle la modèle, elle lui donne une figure dont les traits généraux étaient déjà dans le bloc de marbre. Il est curieux que l'histoire de la boîte se trouve tout entière dans Plutarque. La vie est pour Montaigne la continuation de ce beau voyage qui l'a rendu à la libre circulation.

La première édition des *Essais* ne ressemblerait-elle pas un peu à cette boîte ? C'est un livre comme les autres, une compilation de morale sur laquelle Montaigne compte pour entrer en réputation, faire son chemin. Mais le travail de l'édition nouvelle consiste à avoir rejeté cette chimère, à avoir fondu son livre avec le courant de sa propre vie.

ALBERT THIBAUDET

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7669 - Dépôt légal : 3e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

L'ARBRE DE VIE

Il n'est pas bon pour l'homme de se rappeler à chaque instant qu'il est homme. Se pencher sur soi est déjà mauvais ; se pencher sur l'espèce, avec le zèle d'un obsédé, est encore pire, car c'est prêter aux misères arbitraires de l'introspection un fondement objectif et une justification philosophique. Tant qu'on triture son moi, on a le recours de penser qu'on cède à une lubie ; dès que tous les moi deviennent le centre d'une interminable rumination, par un détour on retrouve généralisés les inconvénients de sa condition, son propre accident érigé en norme, en cas universel.

Nous percevons tout d'abord l'anomalie du fait brut d'exister et ensuite seulement celle de notre situation spécifique : l'étonnement d'*être* précède l'étonnement d'être *homme*. Cependant le caractère insolite de notre état devrait constituer la donnée primordiale de nos perplexités, car il est moins *naturel* d'être homme que d'être tout court. Cela, nous le sentons instinctivement ; d'où cette volupté toutes les fois que nous nous détournons de nous-mêmes pour nous identifier au som-

meil bienheureux des objets. Mais je ne suis réellement moi-même que lorsque, dressé en face de moi, je ne coïncide avec rien, pas même avec ma singularité. La malédiction qui nous accable pesait déjà sur notre premier ancêtre, bien avant qu'il se tournât vers l'arbre de la connaissance. Insatisfait de lui-même, il l'était encore plus de Dieu qu'il enviait sans en être conscient ; il allait le devenir grâce aux bons offices du tentateur, auxiliaire plutôt qu'auteur de sa ruine. Il vivait auparavant dans le pressentiment du savoir, dans une science qui s'ignorait elle-même, dans une *fausse* innocence, propice à l'éclosion de la jalousie, vice qu'enfante le commerce avec plus chanceux que soi ; or, notre ancêtre frayait avec Dieu, l'épiait et en était épié. Rien de bon ne pouvait en résulter.

« Tu peux manger de tous les arbres du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement. » — L'avertissement d'en haut se révéla moins efficace que les suggestions d'en bas : meilleur psychologue, le serpent l'emporta. L'homme, du reste, ne demandait qu'à mourir ; voulant égaler son créateur par le savoir, non par l'immortalité, il n'avait nul désir d'approcher de l'arbre de vie, n'y portait aucun intérêt ; c'est ce dont Yahwé parut s'aviser, puisqu'il ne lui en interdit même pas l'accès : pourquoi craindre l'immortalité d'un *ignorant* ? Mais que l'ignorant s'attaquât aux deux arbres et qu'il entrât en possession et de l'éternité et de la science, tout changeait. Dès qu'Adam goûta au fruit incriminé, Dieu, comprenant enfin à qui il avait affaire, s'affola. En plaçant l'arbre de la connaissance au milieu du jardin, en en vantant les mérites et surtout les dangers, il commit une grave imprudence, il alla au devant du désir le plus secret de la créature. Lui défendre l'*autre* arbre eût été d'une meilleure politique. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il savait

sans doute que l'homme, aspirant sournoisement à la dignité de monstre, ne se laisserait pas séduire par la perspective de l'immortalité *comme telle*, trop accessible, trop banale : n'était-elle pas la loi, le statut du lieu ? Autrement pittoresque, la mort, investie du prestige de la nouveauté, pouvait en revanche intriguer un aventurier, disposé à risquer pour elle sa paix et sa sécurité. Paix et sécurité assez relatives, il est vrai, car le récit de la chute nous permet d'entrevoir qu'au cœur même de l'Eden le promoteur de notre race devait ressentir un *malaise*, faute de quoi on ne saurait expliquer la facilité avec laquelle il céda à la tentation. Il y céda ? Il l'appela plutôt. En lui se manifestait déjà cette inaptitude au bonheur, cette incapacité de le supporter dont nous avons tous hérité. Il l'avait sous la main, il pouvait se l'approprier pour toujours, il le rejeta, et depuis nous le poursuivons sans le retrouver ; le retrouverions-nous que nous ne nous en accommoderions pas davantage. Qu'attendre d'autre d'une carrière commencée par une infraction à la sagesse, par une infidélité au *don d'ignorance* que le créateur nous avait dispensé ? Précipités par le savoir dans le temps, nous fûmes du même coup dotés d'un destin. Car il n'y a de destin qu'en deçà du paradis.

Si nous étions déchus d'une innocence complète, totale, *vraie* en somme, nous la regretterions avec une telle véhémence que rien ne pourrait prévaloir contre notre désir de la recouvrer ; mais le poison était déjà en nous, au commencement, mal indistinct encore, qui allait par la suite se définir et s'emparer de nous pour nous marquer, pour nous individualiser à jamais. Ces moments où une négativité essentielle préside à nos actes et à nos pensées, où l'avenir est périmé avant de naître, où un sang dévasté nous inflige la certitude d'un univers aux mystères dépoétisés, fou d'anémie, affaissé sur lui-même, et où tout se résout en un soupir spectral,

réplique à des millénaires d'épreuves inutiles, ces moments ne seraient-ils pas le prolongement et l'aggravation de ce malaise initial, sans lequel l'histoire n'eût pas été possible, ni même concevable, puisque, tout comme elle, il est fait d'intolérance à la moindre forme de béatitude stationnaire ? Cette intolérance, cette horreur même, en nous empêchant de trouver en nous notre raison d'exister, nous a fait faire un bond hors de notre identité et comme hors de notre nature. Disjoints de nous-mêmes, il nous restait de l'être de Dieu : une telle ambition, conçue déjà dans l'innocence de jadis, comment ne pas la nourrir maintenant que nous n'avons plus aucune obligation envers Lui ? Et de fait, tous nos efforts et toutes nos connaissances tendent à l'amoindrir, le mettent en question, entament son intégrité. Le désir de connaître, empreint de perversité et de corruption, plus il nous tient, plus il nous rend incapables de demeurer *à l'intérieur* de quelque réalité que ce soit. Qui en est possédé agit en profanateur, en traître, en agent de dissolution ; toujours à côté ou en dehors des choses, quand il lui arrive cependant de s'y insinuer, c'est à la manière du ver dans le fruit. Si l'homme avait eu la moindre vocation pour l'éternité, au lieu de courir vers l'inconnu, vers le nouveau, vers les ravages qu'entraîne l'appétit d'analyse, il se fût contenté de Dieu, dans la familiarité duquel il prospérait. Il aspira à s'en émanciper, à s'en arracher, et y a réussi au-delà de ses espérances. Après avoir brisé l'unité du paradis, il s'employa à briser celle de la terre en y introduisant un principe de morcellement qui devait en détruire l'ordonnance et l'anonymat. Auparavant il mourait sans doute, mais la mort, accomplissement dans l'indistinction primitive, n'avait pas pour lui le sens qu'elle a acquis depuis, ni n'était chargée des attributs de l'irréparable. Dès que, séparé du créateur et du créé, il devint *individu*, c'est-à-dire fracture et fissure de

l'être, et que, assumant son nom jusqu'à la provocation, il sut qu'il était mortel, son orgueil s'en agrandit, non moins que son désarroi. Il mourait enfin à sa façon, il en était fier, mais il mourait tout à fait, ce qui l'humiliait. Ne voulant plus d'un dénouement qu'il avait âprement souhaité, il finit par se tourner plein de regrets vers les animaux, ses compagnons d'autrefois : les plus vils comme les plus nobles, tous acceptent leur sort, s'y complaisent ou s'y résignent ; aucun d'eux n'a suivi son exemple, ni imité sa rébellion. Les plantes, mieux que les bêtes, jubilent d'être créées : l'ortie même respire encore en Dieu et s'y prélasse ; lui seul y étouffe, et n'est-ce point cette sensation de suffocation qui l'incita à se singulariser dans la création, à y faire figure de proscrit consentant, de réprouvé volontaire ? Le reste des êtres vivants, du fait même qu'ils se confondent avec leur condition, ont une certaine supériorité sur lui. Et c'est quand il les jalouse, quand il languit après leur gloire impersonnelle, qu'il comprend la gravité de son cas. La vie, qu'il a fuie par curiosité de la mort, en vain tentera-t-il de la rattraper : jamais de plain-pied avec elle, il en sera toujours en deçà ou au-delà. Plus elle se dérobe, plus il aspire à s'en saisir et à la subjuguer ; n'y parvenant pas, il mobilise toutes les ressources de sa volonté inquiète et torturée, son unique appui : un inadapté exténué et cependant infatigable, sans racines, conquérant parce que précisément déraciné, un nomade ensemble foudroyé et indompté, avide de remédier à ses insuffisances, et, devant l'échec, violentant tout autour de lui, un dévastateur accumulant méfait sur méfait par rage de voir qu'un insecte obtient sans peine ce que lui, par tant d'efforts, ne saurait acquérir. Ayant perdu le secret de la vie et emprunté un trop grand détour pour pouvoir le retrouver et réapprendre, il s'éloigne chaque jour un peu plus de son ancienne innocence, il déchoit sans arrêt de l'éternité. Peut-être

pourrait-il encore se sauver s'il daignait rivaliser avec Dieu seulement en subtilité, en nuances, en discernement ; mais non, il prétend au même degré de puissance. Tant de superbe ne pouvait naître que dans l'esprit d'un dégénéré, muni d'une charge d'existence limitée, contraint, en raison de ses déficiences, d'augmenter artificiellement ses moyens d'action et de suppléer à ses instincts compromis par des instruments propres à le rendre redoutable. Et s'il est devenu effectivement redoutable, c'est parce que sa capacité de dégénérer ne connaît pas de limite. Alors qu'il eût dû s'en tenir au silex et, en fait de raffinements techniques, à la brouette, avec une dextérité de démon, il invente et manie des outils qui proclament l'étrange suprématie d'un déficient, d'un spécimen biologiquement déclassé dont personne n'eût pu deviner qu'il s'élèverait à une nocivité aussi ingénieuse. Ce n'est pas lui, c'est le lion ou le tigre qui aurait dû occuper la place qu'il détient dans l'échelle des créatures. Mais ce ne sont jamais les forts, ce sont les faibles qui visent au pouvoir et y atteignent, par l'effet combiné de la ruse et du délire. N'éprouvant nul besoin d'ajouter à sa force, qui est réelle, un fauve ne s'abaisse pas à l'outil. Parce qu'en tout l'homme était un animal *anormal*, submergé de tares et de lacunes, peu doué pour subsister et s'affirmer, violent par défaillance et non par vigueur, intraitable à partir d'une position de faiblesse, agressif à cause de son inadaptation même, il lui revenait de chercher les moyens d'une réussite qu'il n'eût pu réaliser ni même imaginer si sa complexion eût répondu aux impératifs de la lutte pour l'existence. S'il exagère en tout, si l'hyperbole est chez lui nécessité vitale, c'est que, désaxé et débridé au départ, il ne peut se fixer à ce qui *est*, ni constater ou subir le réel sans vouloir le transformer et l'outrer. Dépourvu de tact, de cette science *innée* de la vie, inhabile de plus à discerner l'absolu dans l'im-

médiat, il apparaît, dans l'ensemble de la nature, comme un épisode, une digression, une hérésie, comme un trouble-fête, un extravagant, un fourvoyé qui a tout compliqué, même sa peur, devenue chez lui, en s'aggravant, peur de lui-même, effroi devant son sort de crevé séduit par l'énorme, en butte à une fatalité qui intimiderait un dieu. Le tragique étant son privilège, il ne peut pas ne pas sentir qu'il a plus de *destin* que son créateur ; d'où son orgueil, et sa frayeur, et ce besoin de se fuir et de produire pour escamoter sa panique, pour éviter la rencontre avec soi. Il préfère s'abandonner aux actes, mais, en s'y livrant, il ne fait en réalité qu'obéir aux injonctions d'une peur qui le soulève et le fouette, et qui le paralyserait s'il essayait de réfléchir sur elle et d'en prendre une conscience nette. Quand, apaisé, il semble s'acheminer vers l'inerte, c'est elle qui remonte à sa surface et détruit son équilibre. Le malaise même qu'il éprouvait au milieu du paradis n'était peut-être qu'une peur *virtuelle*, début, ébauche d'« âme ». Nul moyen de vivre à la fois dans l'innocence et la peur, surtout quand cette dernière est soif de tourments, ouverture vers le funeste, convoitise d'inconnu. Nous cultivons le frisson en soi, nous escomptons le nuisible, le péril pur, à la différence des animaux qui *aiment* à trembler seulement devant un danger précis, unique moment du reste où, glissant vers l'humain et s'y laissant choir, ils nous ressemblent ; car la peur — sorte de courant psychique qui traverserait soudain la matière autant pour la vivifier que pour la désorganiser — apparaît comme une préfiguration, comme une possibilité de conscience, voire comme la conscience des êtres qui en manquent... A tel point elle nous définit que nous ne pouvons plus en remarquer la présence, si ce n'est quand elle se relâche ou se retire, dans ces intervalles sereins qu'elle imprègne néanmoins et qui réduisent le bonheur à une douce, à une agréable anxiété. Auxiliaire de l'avenir, elle nous sti-

mule, et, en nous empêchant de vivre à l'unisson avec nous-mêmes, elle nous oblige à nous affirmer *par la fuite*. Telle qu'elle est, nul ne saurait s'en passer s'il veut agir ; le délivré seul s'en affranchit et fête un double triomphe : sur elle et sur soi ; c'est qu'il a abdiqué sa qualité et sa tâche d'homme et ne participe plus à cette durée gonflée de terreur, à ce galop à travers les siècles que nous a imposé une forme d'effroi dont nous sommes, en définitive, l'objet et la cause.

Si Dieu a pu avancer qu'il était « celui qui est », l'homme, tout à l'opposé, pourrait se définir « celui qui n'est pas ». Et c'est justement ce manque, ce déficit d'existence qui, réveillant par réaction sa morgue, l'incite au défi ou à la férocité. Ayant apostasié ses origines, troqué l'éternité contre le devenir, maltraité la vie en y projetant sa jeune démence, il émerge de l'anonymat par une succession de reniements et de désertions qui en font le grand *transfuge de l'être*. Exemple d'antinature, son isolement n'a d'égal que sa précarité. L'inorganique se suffit à lui-même ; l'organique est dépendant, menacé, instable ; le conscient est quintessence de caducité. Jadis, nous jouissions de tout, sauf de la conscience ; maintenant que nous la possédons, que nous en sommes harcelés et qu'elle se dessine à nos yeux comme l'antipode exact de l'innocence primordiale, nous n'arrivons ni à l'assumer ni à l'abjurer. Trouver n'importe où plus de réalité qu'en soi, c'est reconnaître qu'on a fait fausse route et qu'on mérite sa déchéance.

Dilettante malgré tout au paradis, l'homme a cessé de l'être dès qu'il en fut chassé : n'a-t-il pas procédé aussitôt à la conquête de la terre avec un sérieux et une application dont on ne l'aurait pas cru capable ? Cependant il porte en lui et sur lui quelque chose d'irréel, de non-terrestre qui se dévoile dans les pauses de sa fébrilité. A force de vague et d'équivoque, il est d'ici et il n'est pas d'ici. Quand on l'observe pendant ses

absences, dans ces moments où sa course se ralentit ou se suspend, ne perçoit-on pas dans son regard l'exaspération ou le remords d'avoir gâché non seulement sa première patrie, mais encore cet exil dont il fut si impatient, si avide ? Une ombre aux prises avec des simulacres, un somnambule qui *se voit* marcher, qui contemple ses mouvements sans en discerner la direction ni la raison. La forme de savoir pour laquelle il a opté est un attentat, un péché si l'on veut, une indiscrétion criminelle à l'égard de la création, qu'il a réduite à un amas d'objets devant lesquels il se dresse, il se hausse en destructeur, dignité qu'il soutient par bravade plutôt que par courage, à preuve cet air décontenancé qu'il eut déjà lors de l'affaire du fruit ; du coup, il se sentit seul au milieu de l'Eden, et il allait se sentir plus seul encore au milieu de la terre, où, du fait de la malédiction spéciale qui l'affecte, il devait constituer « un empire dans un empire ». Clairvoyant et insensé, parce qu'il est spécifiquement lui-même, il n'a pas son pareil : vraie entorse aux lois de la nature, rien ne permettait d'en prévoir l'apparition. Était-il *nécessaire*, lui qui, au moral, est plus difforme que ne l'étaient, au physique, les dinosauriens ? A le considérer, à se pencher sur lui sans complaisance, on saisit pourquoi on n'en fait pas impunément un sujet de réflexion. L'appesantissement d'un monstre sur un autre monstre rend doublement monstrueux : *oublier* l'homme, et jusqu'à l'idée qu'il incarne, devrait former le préambule de toute thérapeutique. Le salut vient de l'être, non des êtres, car nul ne guérit au contact de leurs maux.

Si l'humanité s'attacha pendant si longtemps à l'absolu, c'était parce qu'elle ne pouvait trouver en elle-même un principe de santé. La transcendance possède des vertus curatives : sous quelque déguisement qu'il se présente, un dieu signifie un pas vers la guérison. Même le diable représente pour nous un recours plus

efficace que nos semblables. Nous étions plus *sains* quand, implorant ou exécrant une force qui nous dépassait, nous pouvions user sans ironie de la prière et du blasphème. Dès que nous fûmes condamnés à nous-mêmes, notre déséquilibre s'accentua. Se libérer de l'obsession de soi, point d'impératif plus urgent. Mais un infirme peut-il s'abstraire de son infirmité, du vice même de son essence ? Promus au rang d'incurables, nous sommes matière endolorie, chair hurlante, os rongés de cris, et nos silences eux-mêmes ne sont que lamentations étranglées. Nous souffrons, à nous seuls, beaucoup plus que le reste des êtres, et notre tourment, empiétant sur le réel, s'y substitue et en tient lieu, de sorte que celui qui souffrirait absolument serait absolument conscient, donc tout à fait coupable à l'égard de l'immédiat et du réel, termes corrélatifs au même titre que souffrance et conscience.

Et c'est parce que nos maux dépassent en nombre et en virulence ceux de toutes les créatures réunies, que les sages s'appliquent à nous enseigner l'impassibilité, à laquelle, pas plus que nous, ils n'arrivent à s'élever. Personne ne peut se vanter d'en avoir rencontré un seul qui fût parfait, alors que nous côtoyons toutes sortes d'extrêmes en bien et en mal : des exaltés, des écorchés, des prophètes, quelquefois des saints... Nés par un acte d'insubordination et de refus, nous étions mal préparés à l'indifférence. Vint ensuite le savoir pour nous y rendre tout à fait impropres. Le principal grief à retenir contre lui est qu'il ne nous a pas aidés à vivre. Mais était-ce bien là sa fonction ? Ne nous sommes-nous pas tournés vers lui pour qu'il nous confirme dans nos desseins pernicieux, pour qu'il favorise nos rêves de puissance et de négation ? L'animal le plus immonde *vit*, en un certain sens, mieux que nous. Sans aller chercher dans les égouts des recettes de sagesse, comment ne pas reconnaître les avantages qu'a sur nous un rat, juste-

ment parce qu'il est rat et rien d'autre ? Toujours différents, nous ne sommes nous-mêmes que dans la mesure où nous nous écartons de notre définition, l'homme, selon le mot de Nietzsche, étant *das noch nicht festgestellte Tier*, l'animal dont le type n'est pas encore déterminé, fixé. Obnubilés par la métamorphose, par le possible, par la grimace imminente de nous-mêmes, nous accumulons de l'irréel et nous nous dilatons dans le faux, car dès qu'on se sait et qu'on se sent homme, on vise au gigantisme, on veut paraître plus grand que nature. L'animal raisonnable est le seul animal égaré, le seul qui, au lieu de persister dans sa condition première, s'employa à s'en forger une autre, au mépris de ses intérêts et comme par impiété à l'égard de sa propre image. Moins inquiet que mécontent (l'inquiétude exige une issue, débouche sur la résignation), il se complaît dans une insatisfaction qui frise le vertige. Ne s'assimilant jamais entièrement à lui-même ni au monde, c'est dans cette partie de soi qui répugne à s'identifier avec ce qu'il éprouve ou entreprend, c'est dans cette zone d'absence, dans ce hiatus entre lui et lui-même, entre lui-même et l'univers, que se dévoile son originalité et s'exerce sa faculté de non-coïncidence qui le maintient dans un état d'*insincérité* non seulement envers les êtres, ce qui est légitime, mais encore et surtout envers les choses, ce qui l'est moins. Double à la racine, crispé et tendu, sa duplicité, comme sa crispation et sa tension, dérivent encore de son manque d'existence, de sa déficience en substance qui le condamne aux excès du vouloir. Plus on *est*, moins on *veut*. Nous précipitent vers l'acte le non-être en nous, notre débilité et notre inadaptation. Et l'homme, le débile et l'inadapté par excellence, c'est sa prérogative et son malheur de s'astreindre à des tâches incommensurables avec ses forces, de tomber en proie à la volonté, stigmate de son imperfection, moyen certain de s'affirmer et de s'effondrer...

Comme jour après jour diminuent ses réserves en réalité, rien ne pourra l'empêcher de *trop* vouloir, d'approcher d'une tension voisine de l'éclatement.

Au lieu de s'évertuer à se retrouver, à se rencontrer avec soi, avec son fonds intemporel, il a tourné ses facultés vers l'extérieur, vers l'histoire. Les eût-il intériorisées, en eût-il modifié l'exercice et la direction, qu'il eût réussi à assurer son salut. Que n'a-t-il fourni un effort opposé à celui qu'exige l'adhésion au temps ! On dépense autant d'énergie pour se sauver que pour se perdre. En se perdant, il prouve que, prédisposé à l'échec, il avait ce qu'il fallait de force pour y échapper, à condition toutefois de se refuser aux manœuvres du devenir. Mais dès qu'il en connut la séduction, il s'y abandonna, il en fut grisé : état de grâce à base d'ivresse, que seul dispense le consentement à l'irréalité. Tout ce qu'il a entrepris depuis participe de l'accoutumance à l'insubstantiel, de l'illusion acquise, de l'habitude d'envisager comme existant ce qui ne l'est pas. Spécialisé dans les apparences, exercé aux riens (sur quoi et par quoi d'autre pourrait-il satisfaire sa soif de domination ?), il amasse des connaissances qui en sont le reflet, mais de vraie connaissance il n'en a point : sa fausse science, réplique de sa fausse innocence, le détournant de l'absolu, tout ce qu'il sait ne mérite pas d'être su. L'antinomie est complète entre penser et méditer, entre sauter d'un problème à l'autre et entre creuser un seul et même problème. Par la méditation on ne perçoit l'inanité du divers et de l'accidentel, du passé et de l'avenir que pour mieux s'engouffrer dans l'instant sans bornes. Il est mille fois préférable de faire vœu de folie ou de se détruire en Dieu que de prospérer à la faveur de simulacres. Une prière inarticulée, répétée intérieurement jusqu'à l'hébétude ou l'orgasme, pèse plus lourd qu'une idée, que toutes les idées. Prospecter n'importe quel monde, sauf celui-ci, s'abîmer dans un hymne silen-

cieux à la vacuité, se lancer dans l'apprentissage de *l'ailleurs*...

Connaître véritablement, c'est connaître *l'essentiel*, s'y engager, y pénétrer par le regard et non par l'analyse ni par la parole. Cet animal bavard, tapageur, tonitruant, qui exulte dans le vacarme (le *bruit* est la conséquence directe du péché originel), il faudrait qu'il fût réduit au mutisme, car jamais il n'approchera des sources inviolées de la vie s'il pactise encore avec les mots. Et tant qu'il ne sera pas affranchi d'un savoir métaphysiquement *superficiel*, il persévérera dans cette contrefaçon d'existence où il manque d'assises, de consistance, et où tout chez lui porte à faux. A mesure qu'il dilapide son être, il s'emploie à vouloir au-delà de ses ressources ; il veut avec désespoir, avec furie, et lorsqu'il aura épuisé le semblant de réalité qu'il possède, il voudra plus passionnément encore, jusqu'à l'anéantissement ou au ridicule. Inapte à vivre, il feint la vie ; c'est la raison pourquoi, son culte de l'imminent approchant de l'extase, il tombe en défaillance devant ce qu'il ignore, recherche et redoute, devant l'instant qu'il attend, où il espère exister et où il existera aussi peu que dans l'instant d'avant. N'ont point d'avenir ceux qui vivent dans l'idolâtrie du lendemain. Ayant dépouillé le présent de sa dimension éternelle, il ne leur reste que la volonté, leur grand recours — et leur grand châtiment.

L'homme relève d'ordres incompatibles, contradictoires, et notre espèce, en ce qu'elle a d'unique, se place comme hors des règnes. Bien qu'extérieurement nous ayons tout de la bête et rien de la divinité, la théologie rend mieux compte de notre état que ne fait la zoologie. Dieu est une anomalie ; l'animal ne l'est pas ; or, comme Dieu, nous dérogeons au type, nous existons par nos irréductibilités. Plus nous sommes en marge des choses, plus nous comprenons celui qui est en marge de tout ; peut-être même ne comprenons-nous bien que lui seul...

Son cas nous plaît et nous fascine, et son anomalie, qui est *suprême*, nous apparaît comme l'achèvement, comme l'expression idéale de la nôtre. Cependant nos relations avec lui sont troubles : ne pouvant l'aimer sans équivoque ni arrière-pensée, nous le questionnons, nous l'accablons de nos interrogations. Le savoir, dressé sur la ruine de la contemplation, nous a éloignés de l'union essentielle, du regard transcendant qui abolit l'étonnement et le problème.

En marge de Dieu, du monde et de soi, toujours en marge ! On est d'autant plus homme qu'on sent mieux ce paradoxe, qu'on y songe, et que l'on perçoit le caractère de non-évidence qui s'attache à notre destinée ; car il est *incroyable* que l'on puisse être homme, que l'on dispose de mille faces et d'aucune, et qu'on change d'identité à chaque instant sans se départir pourtant de sa déchéance. Divisés d'avec le réel, divisés d'avec nous-mêmes, comment pourrions-nous faire fond sur nous ou sur les autres ? Si les purs et les naïfs nous ressemblent si peu, s'ils ne relèvent pas de notre race, c'est que, faute de s'*épanouir*, de se laisser aller à eux-mêmes, ils sont restés à mi-chemin entre le paradis et l'histoire.

Œuvre d'un virtuose du fiasco, l'homme a été raté sans doute, mais raté magistralement. Il est extraordinaire jusque dans sa médiocrité, prestigieux lors même qu'on l'abomine. A mesure que l'on réfléchit sur lui, on conçoit néanmoins que le créateur se soit « affligé dans son cœur » de l'avoir créé. Partageons sa déception sans renchérir sur elle, sans tomber dans le dégoût, sentiment qui nous révèle seulement les dehors de la créature, et non ce qu'il y a en elle de profond, de suprahistorique, de *positivement* irréel et non-terrestre, de réfractaire aux fictions de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Fictions, car, dès que nous envisageons un acte comme bon ou mauvais, il ne fait plus

partie de notre substance, mais de cet être surajouté que nous a octroyé le savoir, cause de notre glissement hors de l'immédiat, hors du vécu. Qualifier, *nommer* les actes, c'est céder à la manie d'exprimer des opinions ; or, comme l'a dit un sage, les opinions sont des « tumeurs » qui détruisent l'intégrité de notre nature et la nature elle-même. Si nous pouvions nous abstenir d'en émettre, nous entrerions dans la vraie innocence et, brûlant les étapes *en arrière*, par une régression salutaire nous renaîtrions sous l'arbre de vie. Empêtrés dans nos évaluations et plus disposés à nous passer d'eau et de pain que du bien et du mal, comment recouvrer nos origines, comment avoir encore des liens directs avec l'être ? Nous avons péché contre lui, et l'histoire, résultat de notre égarement, nous n'en comprenons le sens que si nous la considérons comme une longue expiation, un repentir haletant, une course où nous excellons *sans croire à nos pas*. Plus rapides que le temps, nous le dépassons, bien que nous en imitions les façons, l'imposture et la fraude. De même, en compétition avec Dieu, nous singeons ses côtés douteux, singulièrement le côté démiurge, cette partie de lui qui l'entraîna à créer, à concevoir une œuvre qui devait l'appauvrir, le diminuer, le précipiter dans une *chute*, préfiguration de la nôtre. L'entreprise amorcée, il nous laissa le soin de la parachever, puis rentra en soi, dans son éternelle apathie, d'où il eût été préférable qu'il ne sortît jamais. Puisqu'il en jugea différemment, qu'attendre de nous autres ? L'impossibilité de s'abstenir, la hantise du faire dénote, à tous les niveaux, la présence d'un principe démoniaque. Quand nous sommes portés à l'outrance, à la démesure, au *geste*, nous suivons plus ou moins consciemment celui qui, se ruant sur le non-être afin d'en extraire l'être et de nous le livrer en pâture, se fit l'instigateur de nos futures usurpations. Il doit exister en Lui une lumière funeste qui s'accorde avec nos ténèbres. Reflet dans le

temps de cette clarté maudite, l'histoire manifeste et prolonge la dimension non-divine de la divinité.

Apparentés à Dieu, il serait malséant de le traiter en étranger, sans compter que notre solitude, à une échelle plus modeste, évoque la sienne. Mais si modeste soit-elle, elle ne nous écrase pas moins, et quand elle s'abat sur nous comme une punition et qu'elle demande pour être endurée des capacités, des talents surnaturels, — où nous réfugier, sinon auprès de celui qui, l'épisode de la création mis à part, fut toujours coupé de tout ? Le seul va vers le plus seul, vers *le* seul, vers celui dont les côtés négatifs restent, depuis l'aventure du savoir, notre unique partage. Il n'en eût pas été de même si nous avions incliné vers la Vie. Nous aurions connu alors une autre face de la divinité et peut-être, aujourd'hui, enveloppés d'une lumière pure, non entachée de ténèbres ni d'aucun élément diabolique, serions-nous aussi incurieux et aussi exempts de la mort que le sont les anges.

Pour n'avoir pas été dans nos commencements à la hauteur, nous courons, nous fuyons vers l'avenir. Notre avidité et notre frénésie ne viendraient-elles pas du remords d'être passé *à côté* de la vraie innocence, dont le souvenir ne peut pas ne pas nous harceler ? Malgré notre précipitation et la concurrence que nous faisons au temps, nous ne saurions étouffer les appels surgis des profondeurs de notre mémoire marquée par l'image du paradis, du véritable, qui n'est pas celui de l'arbre de science, mais de l'arbre de vie, dont le chemin, en représailles de la transgression d'Adam, allait être gardé par des Chérubins à l'« épée tournoyante ». Lui seul vaut d'être reconquis, lui seul mérite l'effort de nos regrets. Et c'est toujours lui que mentionne l'Apocalypse (II, 7) pour le promettre aux « victorieux », à ceux dont la ferveur n'aura jamais vacillé. Ainsi ne figure-t-il qu'au premier et au dernier livre de la Bible,

comme un symbole à la fois du début et de la fin des temps.

Si l'homme n'est pas près d'abdiquer ou de reconsidérer son cas, c'est qu'il n'a pas encore tiré les dernières conséquences du savoir et du pouvoir. Convaincu que son moment viendra, qu'il lui appartient de rattraper Dieu et de le dépasser, il s'attache — en *envieux* — à l'idée d'évolution, comme si le fait d'*avancer* dût nécessairement le porter au plus haut degré de perfection. A vouloir être autre, il finira par n'être rien ; il n'est déjà plus rien. Sans doute évolue-t-il, mais *contre* lui-même, aux dépens de soi, vers une complexité qui le ruine. Devenir et progrès sont notions en apparence voisines, en fait divergentes. Tout change, c'est entendu, mais rarement, sinon jamais, pour le mieux. Infléchissement euphorique du malaise originel, de cette fausse innocence qui éveilla chez notre ancêtre le désir du nouveau, — la foi à l'évolution, à l'identité du devenir et du progrès, ne s'écroulera que lorsque, parvenu à la limite, à l'extrémité de son égarement, l'homme, tourné enfin vers le savoir qui mène à la délivrance et non à la puissance, sera à même d'opposer irrévocablement un *non* à ses exploits et à son œuvre. Que s'il continue à s'y cramponner, point de doute qu'il n'entre alors dans une carrière de dieu risible ou d'animal démodé, solution commode autant que dégradante, ultime étape de son infidélité à lui-même. Quel que soit le choix vers lequel il s'oriente, et bien qu'il n'ait pas épuisé toutes les vertus de sa déchéance, il est néanmoins tombé si bas qu'on a du mal à comprendre pourquoi il ne prie pas sans cesse, jusqu'à l'extinction de sa voix et de sa raison.

Puisque tout ce qu'on a conçu et entrepris depuis Adam est ou suspect ou dangereux ou inutile, que faire ? Se désolidariser de l'espèce ? Ce serait oublier qu'on n'est jamais autant homme que lorsqu'on regrette de l'être. Et ce regret, une fois qu'il s'empare de vous,

nul moyen de l'éluder : il devient aussi inévitable et aussi pesant que l'air... Certes, la plupart respirent sans s'en rendre compte, sans y réfléchir ; qu'un jour le souffle leur manque, ils verront comment l'air, converti soudain en problème, les hantera à chaque instant. Malheur à ceux qui *savent* qu'ils respirent, malheur encore plus à ceux qui savent qu'ils sont hommes. Hors d'état de penser à autre chose, ils y songeront toute leur vie en obsédés, en oppressés. Mais ils méritent leur tourment, pour avoir cherché, friands d'insoluble, un sujet torturant, un sujet sans fin. L'*homme* ne leur donnera pas un moment de répit, l'homme a du chemin encore à parcourir... Et comme il avance en vertu de l'illusion acquise, pour s'arrêter, il faudrait que l'illusion s'effritât et disparût ; mais elle est indestructible tant qu'il demeure complice du temps.

E.-M. CIORAN

LE CHEMIN DE DALMATIE

Les attentes de Merry se déroulaient aux abords de Dalmatie, sur l'avenue qui longeait le rempart, dans les ruelles des faubourgs, sur des remblais qui, proches de la rivière, servaient de décharge publique et où des crocheteuses vêtues d'oripeaux erraient, femmes sans âge, comme les âmes en peine d'une vallée de l'au-delà, en quête de vieux papiers à défaut d'un trésor problématique, jeté par mégarde. Il semblait que ces malheureuses, confinées dans le silence d'un univers immonde, chaotique, où ne poussaient que de rares câpriers aux feuilles poussiéreuses, eussent oublié jusqu'au langage. Elles ne s'exprimaient que par des sons rauques, à peine articulés, passaient marché pour quelques sous, presque sans dire mot, avec des rustres assoiffés qui les suivaient au milieu des dépôts de plâtre, de tuiles brisées et de briques, dans des excavations propices. Nues sous leurs robes qu'elles relevaient prestement, les cuisses maigres, elles offraient un ventre parcheminé avec une simplicité bestiale.

Les berges de la rivière bénéficiaient aux yeux de Merry d'un éclairage singulier. Les amoncellements d'immondices, où des tessons lançaient parfois des éclats, formaient un monde lunaire et borné, aux plateaux stériles, aux cirques et aux défilés brûlants quand le soleil y dardait ses rayons. On n'y était pas aperçu et Merry, déjà, y échappait aux conventions. Le lit de la rivière était encombré de galets. Il arrivait que Merry remontât le long de la berge jusqu'au moulin où Wanda avait voulu l'entraîner un jour par les chemins des bois. Des

herbes ondoyaient dans les eaux troubles d'un canal qui répandait une odeur écœurante de rouissage. Près du moulin, en montant sur la fourche d'un vieil arbre situé lui-même sur un talus, et en écartant les branches, on découvrait vers l'aval le paysage gris d'un désert pétré où des torrents écumaient, où couraient cent ruisseaux qu'on eût franchis d'un pas, où stagnaient des mares, suintaient des sources. Merry apercevait alors, sur une île, le campement des romanichels non seulement séparé du monde par un ruisselet, mais, semblait-il, protégé contre lui par les épis qui bordaient la rive. Il ne pouvait pas détacher son regard des fumées. Des chiens blancs à longs poils grognaient furieusement. Il entendait des cris, voyait des femmes. Parmi celles-ci, les plus jeunes, vêtues de jupes multicolores, se rendaient à Dalmatie pour y vendre des paniers d'osier. Elles passaient en groupe dans un frou-frou d'étoffes. Dès lors, Merry ne pouvait pas détacher son regard de ces femmes. Il les suivait ou, coupant à travers bois, les attendait à un détour. Son visage s'éclairait d'une joie extraordinaire quand l'une d'elles lui lançait une œillade complice comme elle eût fait à un cousin de la tribu.

Merry aimait aussi à se rendre dans des carrières, sous l'arche d'un pont, dans des terrains vagues clôturés par des palissades, sur une ancienne voie ferrée, à la halle aux légumes devant laquelle des voitures maraîchères se rangeaient vers le milieu de la nuit. Il avait des refuges : une grotte dont le couloir s'enfonçait dans la falaise et où coulait un ruisseau, le couvert d'un caroubier centenaire, une chambre basse du rempart, la cave d'une ferme en ruine. Les plantes qui poussaient entre les rails et sur les talus des voies ferrées abandonnées lui semblaient être d'une espèce différente de celles des champs. Non pas qu'elles eussent un autre aspect, mais elles possédaient et il émanait d'elles dans ces décors désolés, même quand elles se couvraient de fleurs, un pouvoir obscur. Dans la

grotte, des carabes dorés, inquiets, curieux ou paisibles, s'affairaient sur les bords du ruisseau. Dans une pièce de la ferme, au sol couvert de plâtras et qui ouvrait par une porte-fenêtre sur une cour jadis pavée mais dès lors envahie par les ronces, où la vue était bornée par un petit mur de pierres, se trouvait une cuisinière qui boîtait d'un pied et dont seul un appui de cuivre n'avait pas été attaqué par les intempéries. Pour le reste, c'était un bloc de rouille. Merry allait souvent, la nuit, sous le pont du chemin de fer. Je crois qu'il existe un sortilège des ponts. D'ailleurs, tous les lieux ignobles et sombres, les ruines et les souterrains, les caves, les réduits aux parois suintantes et salpêtrées, les terrains stériles, les décharges puantes des villes ne devraient pas susciter uniquement l'horreur et le dégoût. Pour des peuples anciens, les marais, les putréfactions végétales et même animales, étaient un symbole de vie. On ne renaissait que par une digestion ou, disaient-ils, par une analyse sans laquelle il n'y aurait pas eu de synthèse nouvelle. Le mystère de la mort était lié pour eux à celui de l'amour. Il fallait traverser les ténèbres pour trouver une lumière, et déjà, nos angoisses dans l'obscurité, nos craintes folles, nos désirs aberrants, nos songes, nos erreurs et les illusions dont nous sommes les jouets, leur apparaissaient comme autant de signes du grand œuvre qui s'accomplirait en nous.

Si Merry ne prenait rendez-vous qu'au dehors, avec l'inconnu, je veux dire loin de la place d'Armes ou de chez lui, mais aussi dans des déserts ou dans des ruines qui suggéraient la pensée d'une destruction fatale, s'il préférait les cours envahies par les ronces aux jardins à tonnelle des quartiers paisibles, et imaginait même, quand la réalité faisait place au rêve, qu'un cataclysme monstrueux — le temps, quoique d'une lenteur qui nous laisse cruellement espérer, n'est pas autre chose — réduirait les habitants de Dalmatie à n'être plus un jour

qu'une tribu errante sur les bords de la rivière ou troglodyte dans les falaises, il n'allait pas cependant à la rencontre de son propre tourment. C'était bien ce qui le séparait des héros de jadis. Il ne remplissait pas le ciel de ses clameurs, n'adorait pas. Mais il n'était pas sacrilège non plus. Il traitait avec les objets, et ceux-ci n'existaient à ses yeux, ne revêtaient de l'importance, qu'en raison d'une égalité qui s'établissait ou qu'il faisait régner, entre eux et lui, à moins que, les considérant et nourrissant des arrière-pensées à leur égard — une sympathie peut-être aussi, ou une crainte, de la pitié, de la curiosité à coup sûr, puisque nous ne pouvons pas maîtriser tout à fait les mouvements de notre cœur — il recherchât à travers eux, avec une obstination vaine et désolante, un interlocuteur sans nom et sans forme auquel il n'aurait pas été obligé de parler comme à un enfant ou de s'adresser comme à Dieu.

Le soir, après s'être mêlé à la foule, Merry quittait le centre de la ville pour des rues de plus en plus désertes. Il traversait l'allée intérieure qui longeait les remparts puis, franchissant une porte, une seconde allée plantée d'ormes et très sombre, construite sur l'emplacement des douves. Il gagnait la campagne par un chemin sinueux qui descendait entre les glacis de deux hauts murs de soutènement avant de s'engager sous le pont de la voie ferrée, aux parois humides, où le bruit des pas résonnait. Merry s'accroupissait, immobile et invisible, presque toujours à la même place. De l'eau stagnait dans les ornières. Le pont tremblait au passage des trains. Une nuit, alors qu'il s'était assoupi et que le fracas d'un convoi venait de l'éveiller, une forme, celle d'une jeune fille ou d'un garçon, drôlement recouverte d'un manteau, peut-être d'une capote de soldat ou plus simplement d'une couverture, surgit devant lui sautillante et, autant qu'il pouvait l'apercevoir, esquissant mille gestes équivoques. On aurait pu songer à un gnome, à un esprit

malin insistant et décidé, ou à un de ces idiots de village à la trogne illuminée qui font parade de leurs grimaces, fous dans la mesure où on appelait ainsi les bouffons des princes. La forme avait dû sortir de la nuit pendant le sommeil de Merry. Elle avait dû regarder Merry dormir. Dès lors, elle s'agitait, disait à la manière des sourds-muets :

« Justement, je te cherchais. Tu es là, c'est très bien. Est-ce que je peux m'asseoir ? Pousse-toi un peu. Si tu veux, j'étendrai ma couverture par terre, mais ça n'a pas tellement d'importance. »

Merry se poussa. La forme — c'était plutôt une fille ou, sinon, un jeune garçon mal nourri — lui saisit le poignet.

« Fiche-moi le camp », dit Merry.

Mais il était trop tard, et ni le petit être palpitant ni même la main de Merry, dirigée par la force qui lui serrait le poignet avec une autorité implorante, ne désiraient plus obéir. Il faisait chaud sous la couverture qui avait une odeur de chabraque. Par l'entrebâillement d'une chemise légère ou d'un chemisier — c'était donc une fille — Merry caressa une peau très douce qui frissonnait sous les doigts. Il trouva la boucle déjà défaite — c'était un garçon — d'une ceinture. Le pantalon se boutonnait sur les hanches. D'ailleurs, sans aucun doute — maladroit avec une seule main, il ne se hâtait pas — cette forme ou ce gnome, cet esprit, ce fou sautillant n'était qu'une fille. Mais c'était aussi, principalement, un animal très jeune qui ne cessait pas de bouger, un être aux bras graciles, à la taille mince qui, en raison de la couverture de cheval, avait une odeur de lad, de litière, celle de la sueur poussiéreuse des bêtes. Toujours d'une main, et lentement, Merry palpa le visage, effleurant les lèvres sèches, les ailes du nez très minces, les paupières, les oreilles, puis il déboutonna, délivra. Il reconnut alors des deux mains un corps fragile, décharné, brûlant — les genoux, les cuisses — et soudainement pris au piège, se

laissa toucher, déceindre, saisir, dévêtir par des doigts déliés qui, d'une délicatesse et d'une habileté prodigieuses, ne s'attardaient nulle part et semblaient être partout. Merry songea non seulement au ventre blanc et replet mais aussi aux réflexions de Wanda, à ses chatteries, à ses mines, à son lit. Il venait d'accéder à un monde auquel il avait rêvé souvent mais dont jamais personne ne lui avait montré le chemin. Il était fier, assuré, solitaire et fou d'amour. Car pour la première fois, c'était lui en vérité qui se blottissait contre lui, s'étreignait lui-même, et se serrait plus fort comme avec désespoir, mais avec bonheur, quand les reflets des trains aux lumières brillantes défilaient dans un bruit d'enfer.

L'amour requiert généralement des circonstances. Il lui faut des voyages, des larmes, de fausses ruptures, des bouderies, des réconciliations et des colères. L'indifférence bavarde ou la jalousie d'autrui y forment souvent obstacle. Les amoureux bâtissent des projets. Ils découvrent ensemble des milieux nouveaux, des restaurants, l'Italie, s'empressent aussi malheureusement de se découvrir l'un l'autre. Le fiancé apprend à sa belle l'histoire de la pensée. La belle, qui écoute avec patience puisqu'elle est aimée, se réserve de mettre en œuvre des notions plus pratiques. A moins qu'elle ne rêve. Somme toute, l'amour tient peu de place dans l'amour. Tite renonce à Bérénice. Mais l'objet que Merry, pris au piège d'une couverture grossière, aimait sous un pont, était bien différent d'une reine. Il ignorait qui il aimait. C'était peut-être une fille misérable, errante, l'enfant d'une crocheteuse. Il « s'en fichait éperdument ». L'amour n'était rien d'autre pour lui que des lèvres sèches et le parfum musqué d'un corps débile.

« Allons plus loin, dit-il toutefois. On pourrait nous surprendre. »

Elle partit presque à l'aube. Il s'endormit mais fut éveillé par le jour, la chaleur et le bourdonnement des

mouches. Des pelures de fruits et des papiers gras abandonnés par les promeneurs du dimanche jonchaient çà et là une campagne déserte. Merry mâchonna du fenouil. A Montpensier, village proche de Dalmatie, il prit un café très noir et très amer. Tout lui semblait merveilleux. Ainsi, le cabaretier essuyait le comptoir, fermait les volets de telle sorte qu'un rai de lumière animé par les mouvements de cent mille particules fendait la pénombre jusqu'au mur. Dans ces conditions, je veux dire dans les dispositions où se trouvait son cœur, Merry pouvait rester immobile, ne répondre que par « oui » ou par « non ». Il se rappellerait longtemps les gestes — les mains épaisses — du cabaretier. Une mouche se débattait, se résignait, se débattait encore, agonisait quelque part.

Je crois que Merry songeait d'abord à lui-même, à ses hanches, à son ventre plat, à son sexe, à son pouvoir de respirer vite ou lentement, de se tenir droit, de marcher, de bouger, de saisir. Ce pouvoir ou cette puissance le condamnait à la solitude. Car échappant, s'il avait parlé, à la magie de son univers, il n'aurait plus regardé le rayon de soleil qui frappait le mur ni considéré le sucre fondu dans sa tasse ni ressenti la fraîcheur apaisante de l'ombre. Il aurait sacrifié son pouvoir, et sa joie, à ce que certains nomment la réalité, c'est-à-dire à l'ennui non pas de connaître l'homme qui lui faisait face mais d'écouter, ou d'entendre, les réflexions triviales du cabaretier. Il n'aurait plus aperçu la main posée sur le comptoir un peu gras et humide. Pour ses amours de la nuit, Merry en gardait et cultivait le secret. Elles ne concernaient que lui et leur souvenir lui appartenait. D'ailleurs, même s'il l'avait voulu et avait possédé le talent déplorable de se mettre en scène, il n'aurait pas pu faire le récit d'une aventure dont les personnages médiocres et les péripéties non seulement n'eussent pas éveillé l'intérêt, mais auraient eu chance de soulever la réprobation et peut-être de susciter le dégoût. Aurait-il pu s'écrier : « Ah, je

l'aime ? » De toute façon, il ne se confiait jamais. Aussi, le souvenir de son aventure se développait-il à la manière d'une plante exotique dans une serre. Les sentiments engendraient les sensations. Des images naissaient d'une image. Il se rappelait les sautillements, les implorations, la gentillesse de son inconnue nocturne. Il touchait des lèvres, sentait la chaleur et le frémissement de la chair avant d'être divinement comblé. Il ne s'agissait sans doute que d'un charme, ou des constructions artificieuses de l'imagination et des sens, mais tout s'ordonnait comme les feuilles sur les tiges, les tiges entre elles, les fleurs, de sorte que chacune des évocations de Merry semblait obéir sinon à une nécessité du moins à un ordre.

Quand elle s'était levée pour partir, à la fin de la nuit, Merry lui avait demandé :

« Reviendras-tu ce soir ? »

Elle avait acquiescé. Gauches, l'un et l'autre, comme Adam et Ève après la faute, mais non pas honteux, ils étaient restés quelques instants ou une éternité, debout côte à côte, sans se toucher et sans dire mot. Ils n'avaient songé ni à s'étreindre ni à s'embrasser comme les amants font d'ordinaire quand ils se quittent. Enfin, de façon surprenante, elle avait saisi et baisé la main de Merry.

« Tu es bon », lui avait-elle dit dans un souffle.

Le cœur partagé entre le désir, les regrets, l'amour, la tendresse et le désespoir, en proie à tous les élans et à toutes les faiblesses, il n'avait ni répliqué ni même esquissé un geste. Elle s'était penchée dans l'ombre pour ramasser sa couverture — c'était son bien — qu'elle avait pliée et remise sur les épaules. Merry l'avait regardée s'éloigner. Seul, dès lors, il était resté longtemps dans cet état où la sensation d'une présence le dispute encore au sentiment d'une triste et vaine liberté.

Merry attendit la nuit. Quittant Montpensier, il suivit un chemin ombragé de platanes et bordé de fossés, qui joignait la grand-route de Lernes à celle d'Adélaïde. Des

enfants, sous la surveillance d'un maître, criaient et se bousculaient dans un bosquet. La plaine était couverte de géraniums à parfum. Comme c'était l'époque de la récolte et des distillations, l'odeur âcre des plantes se mêlait à celle des fumées d'alambic. Sur la route de Lernes, des autocars rouges, au toit chargé de ballots maintenus par des cordes, passaient à toute vitesse avec un sifflement. Merry contourna Dalmatie par l'ouest, atteignant ainsi la rivière. Il songeait à son inconnue de la veille. Non seulement il brûlait de la rencontrer à nouveau mais il rêvait aussi de l'entraîner dans une aventure où le monde — celui de ses parents et même celui de Wanda — n'aurait eu aucune part. Pourquoi, pensait-il, ne vivraient-ils pas, tous deux, comme des adolescents fous dans la grotte de la falaise ou dans les ruines de la ferme ? Ils n'auraient pour seul bien que la couverture de cheval qui les envelopperait, les protégeant, et sous laquelle chacun, le soir venu, s'efforcerait à distinguer le visage de l'autre. Merry se baigna et la vigueur nouvelle qu'il retira du contact de l'eau excita encore ses désirs.

Les plantes exotiques, hélas, et les fleurs les plus rares, celles, merveilleuses, de cactées qui ne s'épanouissent chaque année qu'à l'aube d'un seul jour, se dessèchent tout à coup. Merry s'endormit sur les galets. Il faisait presque nuit — les premières étoiles brillaient — quand il s'éveilla. Les chiens des gitans aboyaient. Merry avait froid. Au lieu d'aller vers le pont, il prit le chemin de Dalmatie.

YVES RÉGNIER

PROLOGUE AUX « POÈTES »

Le prologue étant de convention poète on l'a choisi les cheveux longs et l'air hagard Il est vêtu d'un court manteau de ciel doublé de feu qui laisse voir ses grosses jambes mal gainées d'un tricot noir qui a craqué sur ses varices car on a pris qui l'on a trouvé dans ce café du boulevard de Strasbourg faute d'acteur véritable et c'est l'un de ces figurants interminablement qui attendent l'embauche Il importe peu qu'il sache dire les vers tout ce qu'on lui demande c'est de tenir la scène et de promener devant ses lèvres le petit mirliton qu'on lui a donné Le texte ne sort point de cette bouche amère et tombante car les magnétophones ne sont pas faits pour les chiens Le prologue allant et venant est de temps à autre à des fins de strophes mais de façon irrégulière pris d'une passagère claudication laquelle semble relever plutôt d'un tic que d'une infirmité

Chanté.

Il y a ce soir dans le ciel
Veiné d'encre et de rose Nil
Ce ciel vanné ce ciel de miel
Ce ciel d'hiver et de vinyle
Des vols de vanneaux qui le niellent

Ou si c'étaient que l'on devine
Des cigognes qui s'en reviennent

De quelles régions divines
De quelles rives diluviennes
Dans l'air bleu comme du Gershwin

Ou peut-être aussi bien des cygnes
Qui saignent dans le crépuscule
La lune blonde leur fait signe
Là-bas où les bateaux basculent
Et la première étoile cligne

Mais bah s'il y a ciel et plumes
Qu'importe l'aile alors ouverte
Qui bat le champ d'ombre où s'allument
Au velours d'une avoine verte
Les étincelles de l'enclume

Heure douce aux oiseaux légère
Heure aux amants tendre et troublante
Jour étrange où je rôde et j'erre
Comme une chanson triste et lente
Sur les lèvres d'une étrangère

Chimères canards ou mouettes
Dites-moi ces folles chandelles
Vous les voyez mieux d'où vous êtes
Au-delà de votre champ d'ailes
Sont-ce les yeux d'or des poètes

Firmament de métamorphoses
Où la raison se dépayse
La lumière se décompose
Omar Kayam Saadi Hafiz
O constellation des roses

S'il y a ciel il y a sable
Et ces yeux aux cieux qui s'éveillent
Sont-ce des chanteurs ineffables
Rimeurs de mots et de merveilles
Dans ma mémoire ineffaçables

Ciel sur le siècle et sur les armes
Au-dessus du jardin des morts
Ciel sur le saule et sur le charme
Et voici l'étoile Valmore
S'il y a ciel c'est pour les larmes

Les ténèbres sont les tambours
Des crucifixions humaines
Le poète y monte à rebours
D'Icare ou la douleur le mène
Parmi les célestes labours

Il y a ciel où tu succombes
Sans nom que l'éclat de tes vers
C'est peu que passent les palombes
Et se balance un arbre vert
O Keats au-dessus de ta tombe

Machado dort à Collioure
Trois pas suffisent hors d'Espagne
Que le ciel pour lui se fit lourd
Il s'assit dans cette campagne
Et ferma les yeux pour toujours

A toi géant triste et superbe
D'où la manne des mots émane
Poète vert des feuilles d'herbe

Ciel ou prairie ô Walt Whitman
Vieil homme en blanc Chair faite verbe

S'il y a ciel ce n'est point d'anges
Et le chant se passe de lyre
S'il y a ciel le ciel nous venge
Et que du vin de nos délires
Le vent divin fasse vendange

Ciel inverse au fond de la mer
Il y a des langues ardentes
Péchés dansants larmes amères
Le bas de la robe de Dante
Y frôle ceux qui mal aimèrent

La souffrance enfante les songes
Comme une ruche ses abeilles
L'homme crie où son fer le ronge
Et sa plaie engendre un soleil
Plus beau que les anciens mensonges

Il est fait étoile d'Ovide
Avec les rayons de l'exil
Étoile au ciel almoravide
Où Federico trouve asile
Au-dessus de Grenade vide

Il y a grenade et grenade
Et pour un sourire éternel
S'entrouvre au printemps des manades
La blessure au cœur d'Aubanel
Égrenant les grains de l'aubade

Au-dessus des eaux et des plaines
Au-dessus des toits des collines
Un plain-chant monte à gorge pleine
Est-ce vers l'étoile Hölderlin
Est-ce vers l'étoile Verlaine.

Étoile au front d'Apollinaire
Sous le bandeau noir qu'il enlève
Point une aube extraordinaire
Comme l'idée au front de Scève
En prend la forme imaginaire

Étoile de sang sur la plaine
Que veut dire ce noir manège
Tu visas Pouchkine au cœur Haine
Et s'enfuit à travers la neige
D'Anthès Baron van Heckeren

Marlowe il te faut la taverne
Non pour Faust mais pour y mourir
Entre les tueurs qui te cernent
De leurs poignards et de leurs rires
A la lueur d'une lanterne

Nerval s'y pend c'était fatal
Les feux forment là-haut des phrases
Et près de Pétrarque s'installent
Le hussard sur les monts Caucase
Rimbaud dans ses draps d'hôpital

Et Germain Nouveau sous son porche
Qui compte les poux du ciel noir
Nassimi des pieds qu'on écorche

A la tête y rejoint ce soir
Les chanteurs transformés en torches

Vienne Abovian o Katchatour
Disparu sans laisser de traces
Veilleur de la plus haute tour
Tcharentz et toi voici la place
Que vous étoilez tour à tour

D'autres périssent pour l'honneur
La balle qui tua Dovalle
Perça ses vers et puis son cœur
Et les drames de Paris valent
Ceux de la Perse ou d'Elseneur

Étoiles poussières de flammes
En août qui tombez sur le sol
Tout le ciel cette nuit proclame
L'hécatombe des rossignols
Mais que sait l'univers du drame

Il n'est pas que du sang qu'on verse
Il n'est pas que du chant qu'on perd
Qu'on meure à Paris ou en Perse
C'est vivant que l'on désespère
Et son chant le chanteur transperce

Je suis l'Archange et Lucifer
Tous les bourreaux mal nous bourrellent
Au prix en nous de cet enfer
De ce que nos mains naturelles
De notre âme s'emploient à faire

Celui qui chante se torture
Quels cris en moi quel animal
Je tue ou quelle créature
Au nom du bien au nom du mal
Seuls le savent ceux qui se turent

Je ne sais ce qui me possède
Et me pousse à dire à voix haute
Ni pour la pitié ni pour l'aide
Ni comme on avouerait ses fautes
Ce qui m'habite et qui m'obsède

J'ouvre mon ventre et mon poème
Entrez dans mon antre et mon Louvre
Voici ma plaie et le Saint-Chrême
Voici mon chant que je découvre
Entrez avec moi dans moi-même

ARAGON

LA MAISON DES MÈRES

Chaque année, pour l'anniversaire de la mort du chef de famille, on se réunissait. Réunions tristes dont les enfants étaient exclus. Bonne-mie les faisait dîner avec elle dans la grande cuisine, puis montait les coucher tandis qu'en bas, dans la salle à manger austère, seul le bruit des couverts résonnait et aussi, de temps à autre, un sanglot bref.

Au cours de ces réunions, on évoquait le soir où le chef de famille s'était levé du fauteuil, — ce fauteuil qu'une fois franchi le seuil de la maison il ne quittait jamais, y passant même les nuits enveloppé dans un manteau, une nappe ou un tapis, — et avait posé son poing serré, serré si fortement qu'il en était devenu vert, sur la lourde table qui, en cet instant, avait paru d'une fragilité alarmante. Il était resté ainsi, le corps droit, semblant soutenu uniquement par ce poing couleur d'aigue-marine, à regarder les siens un à un, ayant l'air en réalité de ne pas les voir. On avait cru qu'il allait faire un discours, peut-être sur la moralité dont il aimait à vanter les mérites, et l'on avait attendu, tout en éprouvant un malaise inexplicable. Soudain, il avait ouvert la bouche et dit : « Voilà » d'une voix étrange et grave, puis il était retombé dans le fauteuil, les yeux dilatés, clairs, débarrassés de tout mystère.

On s'asseyait autour de la même table où était servi un souper pareil à celui du jour tragique. Le fauteuil, qui, en temps ordinaire, était poussé contre un des murs

du salon, comme une pièce de musée, occupait de nouveau la place d'où le chef de famille avait de son vivant présidé les repas.

Les soirées s'écoulaient lentement. Quelquefois, on avait le courage de regarder le siège massif. Sans oser se l'avouer, on était bien aise qu'il fût vide et, tout doucement, on oubliait le mort. On ne savait plus réellement quel dieu on honorait devant cet autel chargé de victuailles, jusqu'au moment où une voix angoissée murmurait : « Taisez-vous. » Alors les sept femmes, qui avaient été les sept filles, voyaient le chef de famille traverser la pièce. Il avançait par à-coups en s'aidant de sa canne à pommeau d'ébène, cette même canne que l'on avait pris soin d'ensevelir à ses côtés dans le linceul. Il passait près des dîneurs, sans daigner ralentir sa marche, et gagnait la porte donnant sur le vestibule ; cette porte s'entrebâillait d'elle-même et le chef de famille disparaissait de nouveau dans la nuit où il était entré depuis bientôt vingt ans.

★

En ce temps-là, on ne savait rien des anniversaires, des masques, des expositions, des ignitions, des phantasmes, des enfants. On vivait ardemment les heures sans péril, distribuées dès l'aube par Bonne-mie. Certes, il arrivait parfois qu'un petit événement vînt inopinément se glisser entre elles, mais il était toujours si quelconque qu'il ne parvenait point à bouleverser leur belle ordonnance.

En ce temps-là, la demeure s'emplissait de rires, de cris, de paroles inachevées, comme à la veille des fêtes rituelles, comme si, à l'abri des épaisses cloisons, on eût préparé un de ces cadeaux que l'on enfouissait dans une armoire, sous une pile de linge.

Ce temps-là avait été aussi celui des grandes fièvres

qui vous désincarnaient. On se tenait alors dangereusement incliné au-dessus d'un gouffre où l'on s'efforçait de ne point choir. On se maintenait en équilibre, un équilibre précaire, oscillant vers ce gouffre au fond duquel on distinguait des êtres microscopiques, qui dansaient.

Oui, en ce temps-là, on avait connu des journées enivrantes, durant lesquelles on s'était regardé avec étonnement et curiosité.

*

Maintenant, les journées passaient mornes, sans surprise, sans lumière, les unes derrière les autres. On n'avait rien à faire. On tournait dans la vieille demeure, comme un écureuil dans sa roue. On bavardait des après-midi entières, sans savoir au juste de quoi. On comblait les minutes.

Au printemps, aux approches du soir, on s'asseyait autour du bassin. On plongeait les doigts dans l'eau tiède et polluée, comme si l'on était en barque. On se taisait. Les enfants dormaient. On était seul maître à bord du vaisseau. On pouvait l'explorer à son aise. Hisser les voiles. Être en vigie. Inspecter l'horizon mouvant. Le vent du large fouettait les joues. Les sept femmes, recluses dans une maison plus inviolable qu'un couvent, devenaient de hardis marins partant pour les conquêtes.

A cette même heure imprégnée de parfums, le chef de famille prenait place sur le banc qui encerclait le tronc du chêne centenaire, et ordonnait que l'on s'agenouillât à ses pieds. On prenait bien garde de n'être ni trop près ni trop éloigné de lui. On s'obligeait à ne point penser, à ne point respirer. On adoptait des attitudes impersonnelles. On devinait que la distance que le chef de famille savait mettre entre lui et les autres équivalait à une accusation.

★

En ce temps-là, la mère douce et silencieuse vivait dans la maison, allant de chambre en chambre comme une ombre, touchant au passage les joues des enfants — on avait été ces enfants, aimant la main rugueuse, — la mère dont l'unique préoccupation était le chef de famille, la mère qui se métamorphosait en épouse éperdument amoureuse ou éperdument terrorisée quand les pas de son seigneur martelaient les marches du perron de pierre, la mère qui se précipitait vers le fauteuil qu'elle roulait jusqu'à la porte ouverte brusquement par le Roi au-devant duquel on s'élançait, et quoiqu'il ne parût éprouver aucun plaisir à ces manifestations de tendresse, on ne laissait pas que de les lui donner à profusion afin de se protéger des pires catastrophes. Les effusions reçues, il s'installait, sans paraître plier son long corps maigre, dans le fauteuil, appuyait ses doigts osseux, si osseux que leur chair ternie semblait prête à se déchirer, sur les hautes roues et guidait le fauteuil jusqu'à la cheminée, face à laquelle il demeurait à contempler les flammes qui se balançaient comme des herbes sous le vent. On se taisait. Après un silence intolérable où l'on redoutait de percevoir les battements des cœurs émus, le chef de famille parlait, posant d'une voix sèche des questions sur la journée. Il parlait très vite, sans espérer de réponse, le visage penché vers l'âtre.

★

En été, lorsqu'il faisait chaud, on fermait les volets afin que la maison conservât sa fraîcheur de souterrain, cette fraîcheur où l'on se détendait après les longues stations sur la pelouse brûlante.

« La caserne est bouclée, la caserne est bouclée »,

criaient les enfants. Ils avaient toujours le mot juste pour désigner les choses.

A l'époque du chef de famille, on n'aurait jamais osé qualifier de caserne la grande bâtisse plus haute que large avec ses pièces en enfilade, toutes identiques, rectangulaires et mal commodes.

Il ne tolérait aucune moquerie.

Quand il survenait, on s'arrêtait de jouer. L'atmosphère crépitait de chaleur, pourtant on avait froid. Il suivait la grande allée que l'on entretenait alors soigneusement. Au fond du regard de la mère qui se tenait debout sur le perron, on lisait de l'admiration, de la crainte aussi. Tout à coup, le chef de famille réclamait son fauteuil. Alors, touchée par un magicien, la mère s'escamotait, et, presque aussitôt, dirigé par dix doigts crispés sur le dossier noir, au-dessus duquel on voyait deux yeux sombres surplombés d'un front bosselé où des mèches plates luisaient, le fauteuil surgissait des profondeurs de la maison. Sans hâte, le chef de famille gravissait les marches de pierre. Arrivé devant le fauteuil, il faisait volte-face et, de son regard royal, examinait les sept fillettes pétrifiées au centre de la pelouse, puis il s'asseyait et tournait le fauteuil vers la porte, dans l'obscurité de laquelle il s'enfonçait, suivi de la mère.

La vie, un instant suspendue, reprenait. Le sang, de nouveau, parcourait les artères. La chaleur empourprait les visages, collait les vêtements aux corps.

★

En ce temps-là, il y avait des jours où l'on allait en visite. Des portes s'ouvraient, se refermaient. On pénétrait dans des couloirs semblables à des labyrinthes, où des bras vous enlaçaient, où des doigts secs et fripés vous palpaient, vous dépouillaient des chapeaux, des manteaux, des gants, où l'on avait honte soudain,

comme si l'on était nu, où la Dame vous attirait sur sa poitrine cuirassée de médailles et de croix, avant de vous pousser sans le moindre ménagement jusqu'à ce qu'elle appelait la salle de réception, une pièce exiguë, encombrée de meubles estropiés. Et l'on restait là toute une morne après-midi, assis au bord d'un sofa recouvert de reps écarlate.

On s'assoupissait dans ce lieu privé d'air, où se mêlaient au parfum du thé à la menthe le remugle des objets et l'âcre odeur des robes qui, papillons nocturnes, frôlaient les visages maintenus en équilibre sur les poings réunis. On n'échappait définitivement au sommeil que lorsque la Dame contait l'histoire de la jeune folle.

« Des jours comme celui qui a été vécu ne sont pas supportables, disait la Dame. Une épreuve, une terrible épreuve ».

En prononçant ces mots, la Dame dirigeait son regard vers la fenêtre close. On suivait ce regard dont l'éclat était partiellement atténué par une mince taie blanchâtre, espérant voir, au-delà des vitres embuées, non point la vieille personne qu'à maintes reprises on avait aperçue se promenant dans le jardin, quoique cela lui fût formellement interdit lorsque la Dame recevait, mais la jeune fille dont la Dame assurait qu'elle avait été très belle.

« Une beauté, une véritable beauté. Juchée sur le cercueil, elle n'avait ni pleuré ni crié. Oui, elle s'était tenue sur le cercueil, observant autour d'elle les figures figées, d'un air provocant, semblant défier quiconque d'oser venir la chercher là. Pourtant, il avait bien fallu la déloger de ce perchoir. Elle s'était débattue, muette, mordant, griffant les mains qui tentaient de la saisir. Les hommes étaient quand même parvenus à la jeter à terre, où elle était demeurée, sa magnifique chevelure épandue, somptueux voile de deuil, jusqu'au moment où les femmes l'avaient relevée. »

La Dame se souvenait parfaitement de la façon dont les femmes noires avait baisé le front glacé de la jeune fille qui n'avait pas encore perdu la raison, et aussi de la manière à la fois tendre et résolue dont elles avaient mené jusqu'au boudoir cette jeune fille qui paraissait ne pas se rendre compte qu'elle marchait.

« Ses jambes flottaient, elles flottaient, pareilles à des algues, s'enlaçant aux chevilles des femmes qui trébuchaient mais qui néanmoins réussirent à se maintenir dans le droit chemin jusqu'au boudoir, où elles poussèrent la malheureuse et dont elles fermèrent rapidement la porte.

» Immédiatement, la jeune fille se mit à crier.

» Tout le monde partit enfin pour le cimetière. Sur le passage du convoi, des inconnus se découvraient, se signaient tandis que loin, très loin dans la ville, une jeune fille devenue folle criait, comme si la maison où elle était claustrée brûlait et que son corps fût le foyer des flammes. »

On aurait voulu être cette jeune fille juchée sur le cercueil, cette jeune fille qui s'était efforcée de défendre un trésor qui ne lui appartenait pas entièrement, cette jeune fille qui avait lutté désespérément et qui avait hurlé derrière la porte close que pas une fois elle n'avait heurtée, hurlé jusqu'à en perdre la raison. Cette jeune fille et non point la vieille personne que l'on avait aperçue à maintes reprises, bien que cela lui fût formellement interdit les jours de visite, se promenant dans le jardin en chantant d'une voix plaintive et stridente :

C'est pour vous que j'ai fait cela, pour vous seule,
c'est pour vous que je suis parti,
c'est pour vous que je suis mort...

Le chef de famille, dont on avait oublié l'existence, faisait quelques pas dans la pièce minuscule. C'était le signal du départ. On se levait ; de nouveau on pénétrait

dans les couloirs semblables à des labyrinthes où l'on était embrassé, revêtu.

De nouveau les portes s'ouvraient, se refermaient.

Où était-elle, mystérieuse, auréolée de la mort de son fiancé, la jeune fille folle ?

*

En automne on se réunissait dans l'ancienne salle de jeu. On écoutait la pluie crépiter dans la cour. On éprouvait de la jouissance et cependant comment pouvait-on nommer jouissance cet état passager qui laissait par la suite les cœurs inquiets ? Si par hasard quelqu'un venait, on ne savait pas le moindrement de quelle manière l'accueillir.

Bonne-mie apportait des liqueurs qui avaient perdu leur arôme. On s'installait en demi-cercle autour du visiteur ou de la visiteuse, et un silence épais comme un brouillard allait grandissant ; pour l'alléger un peu, on toussotait, on se levait, on remuait un bibelot, tout en essayant de se rappeler les maximes du manuel intitulé : *Les jeunes filles et la bonne société*, appris autrefois par cœur, comme un évangile ; mais il ne demeurait de ce patient travail imposé par la mère que certaines formules de politesse, qui en l'occurrence n'étaient d'aucun secours. On souriait, sans parvenir à maîtriser le petit tremblement qui agitait les commissures des lèvres.

Que restait-il ?... que restait-il ?... Le chef de famille, l'inépuisable héritage du chef de famille. On riait tout à coup. On retrouvait le langage des mondanités. On précédait le visiteur ou la visiteuse jusqu'au salon. On allumait les lustres. Comment pouvait-on vivre ailleurs que dans cette pièce ? On n'arrivait plus à croire qu'il y eût d'autres chambres avec des armoires, des chaises, des tables, des horloges, des lits, des tapis, des vases, des gravures aux murs, des poussières, des rais de

lumière filtrant entre les volets rabattus afin de ne point faner les tentures fleuries, des fleurs aussi dans de petits pots de faïence, des tabourets bas pour poser les pieds des brodeuses, des vêtements traînant un peu partout. La maison était là tout entière. On s'approchait du fauteuil qui ressemblait à un animal accroupi sur ses maigres pattes. On s'appuyait au noir dossier et immédiatement la demeure s'éveillait aux rumeurs de jadis.

La mère lisait à haute voix un livre qu'elle installait sur ses genoux ; ce livre relatait le douloureux destin de Maline la pauvre aveugle, seule dans la cité hostile, et la voix aux intonations rauques disait :

« *Je l'ai appelé encore une fois, mais il est resté sourd à cet appel.* »

Puis : « *En cet instant, des êtres meurent dans le monde, mais ils ne meurent pas de cette mort dite naturelle.* »

Et aussi : « *Prisonnière en ce lieu, je respire un air toujours le même.* »

Et encore : « *Si j'avais pu ne pas naître pour ne pas avoir à mourir...* »

Il y avait dans les inflexions de cette voix quelque chose de triomphant et de désespéré qui semblait en dire bien plus que les paroles prononcées.

Le chef de famille, que sa superbe indifférence isolait, ne prêtait point l'oreille aux sons inhabituels de cette voix. On était les descendants de cet homme prestigieux.

★

En ce temps-là, un ami venait une ou deux fois l'an. Alors tout se transformait, s'élargissait, prenait les proportions d'un royaume. Cet ami était ce qu'il est convenu de nommer un favori du sort, non qu'il fût doué de facultés supérieures, non qu'il eût une forte personnalité,

mais surtout parce qu'il bénéficiait de l'indulgence du chef de famille.

Il s'asseyait à la grande table où se succédaient ses mets préférés. Il riait en mangeant. Il était un personnage important. Il parlait de ses voyages, de ses relations, de ses travaux, en prenant bien garde de ne rien en dire de précis. Il complimentait les sept fillettes sur leur bonne mine, sur l'élégance de leur toilette, ne doutant pas que sa présence n'en fût la cause. Il faisait venir Bonne-mie de la cuisine, afin de la féliciter pour le succulent repas. Il emprisonnait entre ses mains fines les grosses mains de Bonne-mie qui tentait, mais en vain, de les dégager. En ces instants elle eût dit : « Cessez, vous vous moquez de moi », qu'elle eût parlé moins clairement.

Il repartait l'air affairé, promettant de revenir si sa vie mouvementée le lui permettait.

Mouvementée... les yeux des sept fillettes scintillaient soudain en contemplant l'anguleuse figure au mince nez courbe, au beau front, à la bouche perpétuellement souriante. Elles admiraient sans restriction cet homme qui avait su captiver le chef de famille. Elles le suivaient dans la grande allée bordée de tilleuls, puis revenaient à pas comptés vers la maison.

★

En hiver, lorsqu'on allumait du feu dans la cheminée, le salon semblait se rétrécir. On avait l'impression de ne plus avoir de place où se mouvoir et l'on demeurait recroquevillé sur des coussins, tout contre le foyer crépitant où des bûches s'écroulaient en lançant des étincelles, étoiles filantes qui sillonnaient la pièce.

Si quelqu'un ouvrait la porte, on criait : « Fermez, fermez vite » — car un courant d'air glacial, venant du vestibule aux murs de pierre, s'engouffrait dans le salon.

Peu à peu, cet air s'attiédissait et l'on respirait autour de soi comme un souffle de printemps.

Bonne-mie racontait des histoires véridiques ou fausses, agrémentées de mimiques propres à impressionner l'imagination des enfants, qui, hélas ! ne s'en laissaient pas facilement accroire. On écoutait Bonne-mie et l'on redevenait sept petites filles en robes roses avec de lourds rubans de velours vert dans les cheveux. Les grincements du fauteuil au-dessus des têtes, là-haut, dans la chambre maintenant déserte, ne parvenaient pas à rompre le charme.

Les histoires que contait alors Bonne-mie étaient terrifiantes. Des larmes qu'on n'essayait même pas de retenir affluaient aux paupières. On savait qu'au cours de l'interminable nuit à venir on serait aux prises avec des personnages implacables. On souhaitait que Bonne-mie continuât de parler jusqu'à l'aube afin de ne point quitter le salon, afin de ne point marcher dans le vestibule où l'on risquait de frôler des fantômes, afin de ne point monter l'escalier où l'on poserait ses pieds sur des corps inertes et mous dans lesquels on s'enliserait, afin de ne point pénétrer dans les chambres devenues repaires de brigands, afin de ne point se glisser entre les draps rêches où attendaient les êtres maléfiques matérialisés par la voix de Bonne-mie.

★

En ce temps-là, lorsque Bonne-mie remontait l'horloge, c'était un événement.

Une fois par mois, toujours le dimanche soir, jour du Seigneur et du soleil, Bonne-mie prenait un air grave et disait : « Je vais remonter l'horloge. »

Si, par hasard (fort rarement, car, tout au long du mois, on espérait cet instant extraordinaire), on sommeillait, Bonne-mie répétait à pleine voix, tout en

repoussant violemment la chaise qu'elle venait de quitter : « Je vais remonter l'horloge » — et, sans attendre davantage, elle s'acheminait vers la vieille horloge paysanne dont la boîte, amoureusement astiquée, luisait au fond de la pièce.

Soudain, comme répondant à quelque impérieux appeau, on se dressait et l'on s'empressait de rattraper Bonne-mie, mais on n'avait garde de s'approcher autant qu'elle du meuble imposant dont le sommet touchait au plafond. On s'immobilisait à bonne distance. On se contentait de lever des yeux émerveillés vers le cadran pâle et rond comme un visage.

Bonne-mie avançait jusqu'à effleurer de son corps épais le bois à odeur de cire fraîche. Elle demeurait un long moment, durant lequel on retenait son souffle, à flatter de ses mains gonflées de dures veines bleuâtres la vitre bombée derrière laquelle le lourd balancier de cuivre oscillait ; puis elle se penchait et attirait devant elle un petit tabouret rangé contre le mur ; après quoi elle sortait de la poche de son tablier un large mouchoir qu'elle étalait avec précaution sur le tabouret avant d'y monter. Une fois sur ce tabouret et bien que sa tête fût à la hauteur du cadran, Bonne-mie devait se hausser sur la pointe des pieds pour atteindre l'énorme verre concave qu'elle ouvrait à l'aide de ses ongles, puis de son index droit elle ramenait à la verticale les deux aiguilles qui dès lors n'en formaient qu'une, marquant minuit. Bonne-mie alors introduisait sa main droite sous le cadran et en sortait une clé plate et brillante ; elle l'enfonçait dans le petit œil noir qui trouait juste en son milieu la figure endormie de l'horloge, puis lentement elle tournait cette clé. Le tic tac de l'horloge devenait, pour les sept fillettes attentives, plus fort, plus rapide, musique guerrière qu'elles écoutaient tout en fixant leurs yeux écarquillés sur l'aiguille unique qui peu à peu se dédoublait.

★

Il arrivait parfois que l'on fût invité à un bal. On sortait des armoires toutes les robes, tous les bijoux, tous les parfums. On s'affolait. On ne savait que mettre. On ne trouvait rien d'assez beau. On s'étonnait en songeant que jadis la plus humble étoffe devenait une parure éblouissante. Finalement, devant l'heure qui avançait, on revêtait presque toujours la toilette qui seyait le moins. On se coiffait. On se fardait un peu, pour dissimuler les traits fatigués.

Ces jours-là, Bonne-mie avait fort à faire. Elle allait d'un étage à l'autre en portant des jupons bien repassés, des fourrures bien ébouriffées. Elle enfermait les enfants dans leur chambre. Elle préparait avec des plantes connues d'elle seule un breuvage miracle au cas où un malaise se serait déclaré avant le départ.

Une fois paré, on se retrouvait au salon. On se regardait. On se jugeait. On était troublé, les mains tremblaient, les visages avaient soudain l'air très jeunes, l'émotion les colorant mieux que le fard. On se félicitait. Les hauts miroirs verdis renvoyaient, comme s'ils étaient complices, des silhouettes gracieuses dont on était fier. On se sentait capable des plus audacieuses conquêtes.

On partait sous la neige qui tombait mollement. On marchait lentement pour ne point déranger l'ordonnance des coiffures, pour ne point froisser la rigidité des robes. On serrait sur la nudité des épaules les fourrures caressantes. On allait dans la campagne éburnéenne en se tenant par la main, comme des fiancés allant à la rencontre d'événements décisifs.

Rendu chez les amis, on redevenait sept femmes vieillissantes qui n'intéressaient plus personne. On abdiquait tout désir de séduction. On n'avait même pas le courage d'affronter les cruelles lumières de la salle de

bal et l'on gagnait, par des couloirs dérobés où s'entassaient pêle-mêle sur le sol des manteaux, des pèlerines, des capes, des manchons, des houppelandes, sur lesquels le givre fondait, une pièce isolée où l'on bavardait avec des gens âgés, et l'on repartait très vite sous n'importe quel prétexte vers la vaste demeure reliquaire des splendeurs passées.

★

En ce temps-là, on restait au bal jusqu'au lever du jour. La joie figeait les visages en un sourire qui semblait ne jamais devoir s'éteindre.

Les petits carnets, gardés soigneusement durant l'année, se noircissaient de noms maintenant oubliés, mais qui alors faisaient battre les cœurs, et l'on tourbillonnait sans fatigue sur le beau parquet miroitant.

On était emporté, soulevé par des jeunes gens qui se ployaient pour chuchoter des mots ensorcelants tout contre les délicates oreilles, autour desquelles s'enroulaient des mèches de cheveux nimbées d'or.

Parfois on entrevoyait, parmi les figures heureuses, Bonne-mie toute raide, attentive au moindre danger. Avait-elle dansé à un bal de village en plein midi, s'éventant avec son mouchoir à carreaux, avait-elle dansé, jeune inconnue, et bu aussi, sans prendre le temps d'interrompre la sautillante farandole, de la limonade à même les bouteilles poisseuses ?

Dans la salle décorée de guirlandes de soie, on trempait les lèvres dans du champagne et l'on atteignait des sommets insoupçonnés jusqu'alors.

La chair était parcourue de frissons, les jambes flageolaient, les chevelures se dénouaient, recouvraient les épaules, soufflaient les joues pâlies, s'éployaient, ailes de démons chassant les derniers mystères de la nuit. Soudain Bonne-mie, vigilante, enveloppait de douillettes

étoles les bustes palpitants que la fraîcheur du matin glaçait.

Les jeunes gens pressaient plus tendrement les mains moites des jeunes filles, en les accompagnant jusqu'aux voitures. On souriait, le dernier sourire, le plus séduisant, celui de la lassitude qui donne aux regards des airs consentants chargés de promesses. Les voitures partaient. On se penchait aux portières et l'on recevait les premiers rayons du soleil levant, comme un million de lèvres effrontées.

Le jour, le jour nouveau, enfant que l'on avait porté dans son sein durant toute la nuit lumineuse en valsant, naissait derrière les arbres.

★

On s'étonnait de ne rien avoir oublié, de retrouver le temps avec l'exactitude du présent.

On s'étonnait de pouvoir faire renaître à volonté l'angoisse née avec ce jour d'automne au cours duquel la mère avait reçu la mort.

Dans les yeux largement ouverts de la condamnée on avait vu la vieille compagne qui, durant la laborieuse et fulgurante existence, s'était tenue en hiératique sentinelle à ses côtés, bien que personne ne pût affirmer l'y avoir vue, bien qu'aucun des miroirs qui allaient prendre le deuil et se voiler de crêpe n'eût trahi sa présence, bien que la mère, qui regardait maintenant la vieille compagne, eût paru jadis, chaque fois qu'elle pénétrait dans une pièce, la chercher vainement.

On avait veillé la mère durant toute une nuit et un jour, et, quoique la mort ne fût point encore une hôtesse familière, on n'avait ressenti ni crainte ni admiration à se tenir aussi près d'elle. Au cours de cette nuit et de ce jour on n'avait éprouvé aucun chagrin, tout juste un peu de fatigue, due sans doute à l'incertaine et interminable semaine qui avait précédé l'instant fatal.

On avait regardé attentivement le visage statufié de la mère, croyant entrevoir un frémissement de vie sous la chair caséeuse. Dans le jardin, derrière les volets clos, les oiseaux chantaient. Il n'y avait pas eu place pour la douleur dans la chambre cité mortuaire.

On se rappelait aussi le bouleversement causé par le trépas du chef de famille. On entendait distinctement, comme si cela avait lieu dans l'instant, les bruits assourdis, les gémissements, les courses d'un étage à l'autre, les objurgations. On voyait, semblables à un paysage marin, les lourdes tentures noires aux lisérés d'argent, tout au long des couloirs jusqu'au perron. On assistait aux évanouissements. On percevait derrière les portes les murmures, les sanglots. On recevait l'ami, vêtu de gris, un œillet rouge à la boutonnière comme s'il sortait d'une soirée. On lui avait donné un costume sombre ayant appartenu au mort, un costume trop étroit qui métamorphosait l'ami en une sorte de clown triste. On avait conservé en mémoire toutes les périodes du discours improvisé par ledit clown devant le haut lit de cuivre, où, rigide, désormais inoffensif, reposait le chef de famille, les mains croisées sur sa poitrine inanimée.

Possédant si bien le passé, on guettait le roulement du fauteuil, les pas furtifs de la mère. On soupirait, la crainte d'autrefois faisant place au désir de revoir les disparus ; mais, en général, on se réjouissait qu'une dalle de granit creusée par la pluie retînt le chef de famille au dehors et l'ombre auprès de lui. On goûtait un bonheur tranquille jusqu'au moment où les enfants, trompant la vigilance de Bonne-mie, surgissaient. Les sept femmes qui avaient été les sept filles se savaient alors menacées d'un danger autrement redoutable que ne l'avait été la présence du défunt, et la mort était présentement si proche d'elles, que leurs corps semblaient se vider.

IRÈNE SCHAVELZON

JOURNALIERS

(Suite)

Je vais partir pour un voyage en Bourgogne où je dois faire des conférences. Mes valises sont faites. Lorette et Belle sont inquiètes. Élise contente de se trouver seule, comme si elle ne l'était pas, quand je suis là. Céline, maternelle, s'est levée tôt pour veiller à mes derniers préparatifs.

La porte franchie, une fois seul, je me sens détaché de tout, surtout de moi, nu, comme si je n'existais plus tout à fait ou à l'état de vapeur : un escargot détaché de sa maison est inimaginable. Fantôme, il me semble passer à travers les heures, plus infranchissables que des murailles. Barque à la dérive, je sais d'où je viens, j'ignore où je vais. Comment ces gens qui ne m'attendent pas tel que je suis m'accueilleront-ils ? Qu'importe ? Je voyage, je lévite. Il n'y a plus de densité pour moi, ni autour de moi. Cette sorte de disponibilité infinie, de vacance intérieure et de flou au dehors est peut-être due à une insomnie prolongée.

Je saurai gré toute ma vie à M. Chervet, professeur au lycée de Mâcon, de m'avoir permis de visiter Milly. La maison de Lamartine n'a rien d'un château, mais les vastes salles du rez-de-chaussée sont de la plus grande noblesse. Les meubles séculaires y ont la majesté de ceux qu'on ne voit guère que dans les palais vénitiens. On se demande où on les logerait dans nos termitières d'aujourd'hui. Les plafonds aux poutres cirées rendent l'intimité plus chaude et assourdie. On

imagine fort bien les conversations qu'on y tenait autour de l'âtre. J'ai cru un moment dans le fauteuil Louis XIII le plus voisin de la cheminée entrevoir l'ombre de la mère du poète. Mais ce qui m'a le plus ému, c'est ce qu'on apercevait de la fenêtre que je me permis d'ouvrir : novembre convenait à cette visite. O quelle mélancolique estampe composaient les sapins noirs, les lauriers-palmes toujours verts, l'or à profusion de tous les jaunes des arbres à feuilles caduques et de haute futaie qui voilaient le ciel à peine bleu et les toits roses de Forest.

Au jardin, je suivis longtemps des yeux les racines noueuses d'un lierre archicentenaire qui court tout le long des murs de la maison, comme le réseau des veines sur une vieille main.

Nous avons salué au passage la tombe de Jocelyn. Le souvenir de Laurence nous accompagna dans la petite église qui semble s'étrangler, comme je n'en ai pas vu d'autres, au passage de la nef au chevet, où se trouve l'autel. Là, comment ne pas songer à la Messe de ce vieux prêtre qui avait partagé toutes les passions de son temps et vécu la sienne propre ? Les vitraux et les accessoires du culte sont probablement les mêmes qu'autrefois. De l'abandon, du désordre, de la malpropreté, de l'impiété, notre époque seule est responsable.

A Mâcon, l'hôpital vise à une concurrence impossible avec les Invalides, mais sa solitude et l'ampleur de la construction imposent.

Rien de ridicule comme la Poste qu'on tient de loin à cause de ses flèches et de ses tourelles pour une cathédrale de pacotille en carton-pâte.

Comme pour montrer quel cas la République fait de la poésie, c'est à l'hôtel de Lamartine qu'on a installé le service des Contributions.

A noter que l'auteur de *La Chute d'un Ange* n'est pas né dans cette demeure majestueuse, mais un peu plus

loin au milieu d'une rue étroite, sous un toit modeste où logeaient les domestiques. C'est là que Mme de Lamartine avait souhaité de se retirer, pour accoucher en paix.

Ainsi ai-je rencontré à peine V. Hugo (je n'ai jamais eu beaucoup de sympathie pour lui) à Besançon et avec une émotion particulière Lamartine à Milly et à Mâcon.

Il est intéressant de noter qu'à Dijon je ne fais pas un pas sans rencontrer les ombres de Bossuet et de saint Bernard qui ne m'inspirent ni l'un ni l'autre un attachement profond, le second à cause de sa conduite qui ne fut pas sans reproche avec Abélard, le premier dont l'attitude ne fut guère plus généreuse à l'égard de Fénelon. Et voilà, on ne peut plus fortuitement et heureusement, Fénelon et Abélard tout d'un coup rapprochés. N'y a-t-il pas dans leur génie et dans leurs destins je ne sais quoi de parallèle ? Certes le rapport est plus lointain entre Héloïse et Mme Guyon, mais l'une et l'autre avaient le génie d'écrire, une grande culture, l'âme sublime, et elles sont à l'origine de la disgrâce de deux hommes, dont les vues dépassaient également celles de leur temps. Comment ne pas me féliciter de les avoir eues pour compagnes dans une ville où sans elles j'aurais été plus dépaysé.

Pour pouvoir donner mon adresse à un ami qui devait m'y rejoindre, j'avais retenu une chambre à l'hôtel Bossuet, persuadé que sous ce nom je trouverais tout le confort possible. A l'arrivée du train, je dis où je comptais descendre au représentant de l'*Alliance française* qui m'attendait et nous voilà partis. Mais trois fois la rue indiquée parcourue, de bout en bout, notre chauffeur s'avouait incapable de repérer l'hôtel Bossuet, quand nous avisons une flèche de feu et un écriteau minuscule qui nous mettaient sur le chemin de ce que nous cherchions, dans une impasse la plus modeste des auberges. Pour y accéder, il me fallut d'abord suivre un tunnel, gravir une suite d'escaliers labyrinthique et

après avoir ouvert et refermé une demi-douzaine de portes, je me trouvai dans le bureau avec l'impression d'être tombé dans un coupe-gorge. Là, parut bientôt, devant moi, une jeune femme d'une grande beauté, veuve sans doute, toute vêtue de noir. Impossible, me dis-je, de faire de la peine à une créature déjà en deuil et si agréable à regarder ; aussi eut-elle beau me dire qu'elle ne pouvait mettre à ma disposition aucune installation hydrothérapique et que ses taies d'oreiller étaient à la lessive, de sa part j'acceptais tout.

A Dijon, les musées sont trop riches, pour qu'on se fatigue à les visiter, surtout moi qui ne m'intéresse qu'à ce que les autres oublient de voir. A force d'être admirés, les chefs-d'œuvre s'éventent.

La conférence est un genre ennuyeux. Le seul moyen d'échapper à la règle, c'est de s'y montrer imprévu, de commencer par une espièglerie, d'y multiplier le scandale et de finir sur une impertinence.

Mon titre seul, *Littérature confidentielle*, inquiétait, au point que j'ai reçu plusieurs lettres de pères de famille, me demandant si la présence de leurs filles n'y serait pas déplacée.

Qui a dit que je ne suis tout entier moi-même que sans ma moitié ? Peut-être Marie. Elle ne pouvait souffrir les couples.

Il m'arrive souvent de penser au brahmane dont m'a parlé le R. P. Martin. Comme il avait ses entrées au presbytère de l'Oratoire de Saint-Eustache, il venait de temps en temps s'asseoir au chevet de l'un des religieux à n'importe quelle heure du jour et de la nuit et demeurait là, immobile en méditation, sans souffler mot, des heures. Il portait toujours sur lui dans un petit sac une provision de riz suffisante à sa nourriture, aussi longtemps que durait l'extase.

Ce qu'il y a d'affreux, quand on est déçu par l'être qu'on aime, c'est qu'il est impossible de se plaindre de lui à qui que ce soit. On déshonorerait son amour et l'on a beau faire et l'objet de tant de soin s'abîmer, on l'aime toujours.

Je rentre après quatre jours d'absence, heureux surtout de retrouver ma petite Céline. Je me disais : « Elle sera peut-être à la gare. » A la sortie, j'ai la faiblesse de jeter les yeux sur ceux qui attendaient quelqu'un, dans l'espoir de l'y trouver, et quand j'arrive à la maison, j'apprends qu'elle est allée à Saint Germain, où elle aurait pu aussi bien aller le lendemain ou la veille.

Si je tenais registre des ingratitudes, comme avait l'intention de le faire M^me^ de Sévigné, quelles pages aujourd'hui ! Ce qu'il faut se dire, c'est qu'il s'agit avant tout de ne pas se laisser contaminer, que rien ne se dérange plus facilement que la raison et ne s'altère, sans nous avertir, comme la bonté.

Élise fabule à merci et Céline fait irruption dans l'atelier, à son retour de Saint-Germain, sans me demander ni l'une ni l'autre de mes nouvelles, ni se renseigner sur mon voyage, uniquement préoccupées d'elles-mêmes, Élise des scènes qu'elle ne cesse de faire à Céline et Céline des scènes que sa mère lui fait : « Comme je n'ai rien à attendre de personne, conclut la petite, je suis bien tranquille », alors qu'elle attend tout de moi, tous les jours. Bien sûr, je ne changerai rien à mon dévouement que je veux sans réserve, sans merci et sans retour, mais je mets mon cœur en berne, et c'est un deuil de première classe.

Certains ont besoin de toute leur vie pour se débarrasser d'une obsession dangereuse. S'ils étaient morts jeunes, ils étaient perdus.

Le destin le plus enviable, c'est peut-être d'être né moins que rien et de mourir quelqu'un, de s'être découvert une âme et de ne lui laisser de repos que déifiée.

Le supplice de la méchanceté : elle entend de loin certains concerts à elle interdits : ceux de la tendresse, de la générosité.

Quand on lit distraitement dans son journal que M. Bourguiba a encerclé de fils barbelés dans un désert trois mille soldats français, après avoir coupé toutes les conduites d'eau qui leur eussent permis de se laver et de s'abreuver et que ces garçons de vingt ans sont restés là trois mois, du mois d'avril au mois de juillet, on trouve cela tout naturel. J'ai voyagé avec l'un d'eux, dont les yeux resteront brûlés par le soleil jusqu'à la mort.

Quand la Bête en nous se réveille, on ne sait jusqu'où elle ne portera pas son audace, ses inventions, ses exigences. Est-ce la Bête qu'il faut dire ? C'est Pan qu'il conviendrait de rendre responsable de cette violence, qui nous prend et nous invite à toutes les métamorphoses possibles, et avec d'autant plus de passion qu'elles sont incompatibles davantage avec notre nature, notre espèce, notre sexe et notre dignité. Il y a dans ces sortes de possessions soudaines, titanesques, je ne sais quoi de terrible et de magnifique et d'irrésistible qui force le respect par-delà les limites de l'horreur.

Les animaux comprennent certains mots, même si on les emploie rarement, du moment qu'ils les concernent et qu'ils sont liés à une habitude. Par exemple, il suffit que l'on parle de sa toilette, pour que Lorette se dirige vers la salle de bains, ou de la tondre, pour qu'elle saute sur la table où elle juche, quand on la débarrasse de sa toison.

Sa plus grande joie a été des années de dormir sur une couverture à elle que je disposais au pied de mon lit, mais depuis qu'une nuit, en me retournant, j'ai provoqué sa chute dans la ruelle, elle consent bien à reprendre sa place coutumière, d'où elle me contemple amoureusement, aussi longtemps que je lis, mais pour se retirer prudemment dans sa niche, dès que je me dispose à dormir.

Je me demande parfois si certaines de nos fautes ne sont pas plus utiles à notre avancement moral que nos vertus. Elles nous éclairent sur les abîmes que nous côtoyons et sur notre misère qu'il est bien nécessaire de mesurer.

L'insignifiance de nos mérites cesse devant l'importance du danger et la gloire commence, quand nous triomphons dans une occasion où nous aurions dû périr.

L'expérience de la vie est trop précieuse pour donner prise au remords, qui est vain et fleure la pusillanimité la plus lâche, à moins que nous n'ayons péché contre la droiture.

Le mal que j'ai commis, je serais plutôt content que contrit de l'avoir fait, pour n'avoir plus à le faire.

Parfois je m'interroge sur mes yeux dont l'un se gâte. Je ne m'inquiète pas. Je ne me soigne pas. Serais-je à ce point indifférent à la cécité ? Le monde m'intéresse-t-il si peu que je ne me préoccupe même pas de la menace qui pèse sur moi de le perdre de vue ? L'aurais-je assez vu ? Je ne me soucie que de ma paix intérieure. Hormis elle, aucun bien ne me semble valoir la peine que je me donnerais pour le garder.

Depuis combien de temps les choses ont-elles cessé d'exister pour moi ? Je ne saurais le dire. Il y a quatre ou cinq ans peut-être, tout d'un coup. Tout d'un coup, tout pour moi a été réduit en cendres. Cendres brûlantes sans doute. On n'est plus sensible qu'au néant, à l'absence de signification de tout ce qu'on voit, entend, touche. On n'aime, ni ne méprise rien ni personne. Il s'agit d'autre chose, d'une sagesse, d'une ferveur sur laquelle crépitent des larmes. On découvre en soi une flamme inextinguible qui se nourrit de nos désastres.

Sous le galbe de chaque visage, je devine le squelette qui s'annonce, qui se fait sa place. Bientôt, il n'y aura plus sur la terre dévorée par ce chancre qu'est l'homme une place inhabitée. Misère d'une espèce qui n'a pas compris qu'en se multipliant à l'infini, elle attentait mortellement à sa grandeur.

Je pense à ce train perpétuel dont on parle, qu'actionnera l'énergie atomique, appelé à circuler dans l'atmosphère et auquel de loin en loin et de nasse en nasse des avions amèneront les voyageurs. La dérision de l'humaine vanité trouvera là, sans doute, son achèvement.

Je ne connais pas de plus belle fleur que l'immortelle. J'en achète des brassées, pour en conserver seulement quelques-unes, celles dont la teinte ou la forme me semblent rares (aucune ne ressemble à une autre) et j'en fais des bouquets pour la joie de mon regard. J'en ai placé un tout contre l'épaule du Père Éternel, qui règne dans un coin de l'atelier, le Christ crucifié entre ses bras. C'était là, sans doute, la figure en bois d'un retable du XVI^e^. Je ne sais si je prie. Ces fleurs prient pour moi. Elles donnent vie à ce quelles touchent et je puise en leur décor je ne sais quel charme qui se ré-

pand sur le monde, pour m'en rendre le commerce à peu près supportable.

Ce que je considère comme surprenant, c'est que les immortelles privées d'eau et par conséquent de toute nourriture, continuent à vivre et à s'épanouir dans la mort, leur corolle se distendant à se rompre, pour laisser place à la semence qui croît sans cesse et finit par s'évader.

L'effacement me semble la seule attitude convenable à un être qui se respecte et conserve le souci de sa dignité. Effacement sans rien de spectaculaire, plus discret que l'absence, aussi secret que l'oubli dont il imite les voies.

Quand on m'a demandé quelle musique je préférais, j'ai répondu le silence. Si l'on me demandait quelle gloire je souhaite, je répondrais : celle de m'être effacé doucement moi-même, dès que je me suis aperçu, confus de l'insolence du peu de bruit que j'ai fait dans un monde aussi vain, où le malheur seul et la douleur ont droit à l'attention et au respect.

Il semble que ce que je viens d'écrire soit en parfaite contradiction avec l'exhibitionnisme qu'on me reproche. C'en est le correctif. J'ai été peut-être capable sur tous les plans du meilleur et du pire. Mon orgueil incompréhensible n'a eu d'égal qu'une modestie sans mesure.

Élise prétend qu'elle est ma bête noire. Non, mais certes je ne la vois pas blanche, ni humaine.

Comme elle me fait remarquer qu'à l'exemple de l'Atlantide elle a installé dans son antre tous les portraits de ses amants et que je n'y figure pas, je lui ai répondu : « Moi, c'est ta caricature que j'ai placée dans l'endroit où je travaille. Elle m'amuse : c'est la reproduction d'une statuette de bronze qui représente une divi-

nité grecque, synthèse d'Athéna, d'Héra, d'Aphrodite et de Mégère, qu'un ami m'adressa d'Athènes avec cette mention : *Ne serait-ce pas Élise ?* Une chouette sur la tête, elle a des yeux furibonds, les seins à l'air et brandit dans ses deux mains levées des serpents, sa jupe faite d'une cascade de volants. Peut-être était-ce une cloche ! »

J'ai aussi mon arbre, c'est un peuplier dont le pied s'enracine en s'évasant et dont la cime s'effile à perte de vue, en face du pavillon d'Armenonville. Les deux allées que je prends chaque jour dans un sens ou dans un autre me conduisent vers lui, comme en pèlerinage à une image divine. Ses voisins sont d'une autre espèce et lui composent une cour médiocre. Lui seul retient l'attention. Il invite à suivre des yeux son élan, en même temps qu'à s'implanter solidement dans le réel. On admire sa stature, sa station debout verticale et que la lumière le nimbe le dernier. Aucune épaisseur et quelle majesté ! Svelte sans rien de grêle. Droit sans raideur. Démesurément haut par nature, par un surcroît de grâce il mesure l'espace de sa silhouette élégante, comme un trait d'union entre la Terre et le Ciel. Qu'on l'imagine absent et le regard chercherait vainement où se poser avec autant de bonheur, oiseau déçu par la misère du bocage. Rien de ce qui est grand par vocation n'humilie. La vue de ce géant m'exalte. Le respect humain, quand il y a du monde, m'empêche de le toucher, mais quand nous sommes seuls tous les deux avec Lorette pour témoin, je me permets de lui faire une caresse. En m'éloignant, à reculons, à mesure que mes yeux suivent l'ascension de ses ramures, je me sens aussi délivré que si je priais. Voilà mon échelle de Jacob, le long de laquelle vont, viennent, montent, descendent les Anges, pour nous apporter des nouvelles de Dieu.

Il y a chez Élise un pouvoir d'attraction qui s'exerce efficacement sur certaines mouches qu'on voit bien virevolter deux ou trois fois autour d'elle, avant qu'elle les noie dans le vinaigre de son impitoyable moquerie.

Nous avons eu dimanche un de ces dîners de rebuts qui lui composent une société complaisante, prête à applaudir ses mots, ses gestes, ses travestis, et toute disposée à écouter la dernière page de ses mémoires qu'elle pêche à la ligne lentement du fond de son lit par bribes frétillantes.

Hier soir, après le départ de cette cour des miracles, elle a donné à Céline et à moi, assise toute nue sur le siège des cabinets, une répétition du festin comique de la veille, à mourir de rire.

Au-delà du bonheur primaire qui est inhérent à la vie et que nous partageons avec les végétaux et les animaux, il en existe un autre, immarcescible, qui appartient à l'âme, si elle sait se connaître et se situer où elle a seule accès.

Élise est tellement pleine de Ch. qu'elle dit du mal de lui plutôt que de n'en pas parler ; tout lui est une occasion de le nommer et prononce-t-elle son nom, c'est le cœur sur les lèvres.

Au moment où nous allions partir hier soir dîner tous les trois Ch., Élise et moi chez B..., ce fut une étrange commotion pour moi de les avoir surpris ensemble qui fermaient les volets du salon. Je me suis souvenu du premier soir où, il y a trente ans, je me suis acquitté du même office avec elle, quand je me suis installé chez elle.

Élise : « Ch. n'aime pas Montaigne. Crois-tu qu'on puisse être intelligent et ne pas aimer Montaigne ? »

Il y a quelque chose de choquant pour le bon sens et peut-être pour la raison à entendre dire qu'on vous ad-

mire. Pour moi, je ne peux pas supporter ce genre d'hommage sans répugnance, et il me semble qu'il en doit être ainsi ou l'on n'a pas le cœur bien placé, la tête bien faite. On se connaît, et il y a là je ne sais quoi d'un peu suspect, dont ne se satisfait pas la probité.

Mais, parce qu'il n'y a peut-être pas un terme juste, convenable, pour remplacer celui-là ou parce que la mauvaise habitude est prise, parce que l'abus d'un langage excessif nous a corrompus, en nous rendant sensibles à la flatterie, si certaines gens apportent plus de mesure à l'expression de l'estime que notre talent leur inspire, nous nous croyons vaguement lésés ou méconnus.

Que votre nom soit sanctifié. Il est curieux que j'aie donné à ce Nom toujours barre sur moi, qu'aucun autre nom n'ait joui du même prestige à mes yeux, depuis que je suis. Or, l'autre jour, un jeune savant s'est écrié en ma présence : « Après tout, pourquoi ne changerait-on pas le nom de Dieu pour un autre. Dieu ! pourquoi Dieu, plutôt que... » Il se tait, comme embarrassé, avant de poursuivre : « c'est un nom usé, qu'on a assez entendu, Dieu serait aussi bien nommé autrement et tout serait changé. »

A mon avis, aucun attentat ne me semblerait plus grave. Si ce Nom a été choisi entre les noms, pour désigner l'Éternel, ce n'est pas en vain, et l'usage que l'humanité en fait depuis toujours le rend sacré, inamovible, irremplaçable.

Bien sûr, dans l'*Éthique*, de Spinoza, si l'on substitue au nom de Dieu celui de *la Nature* (au sens de *Natura naturans*) le texte reste le même, mais une sorte de confusion ne peut pas ne pas s'ensuivre et un charme infiniment précieux s'en est allé.

On voudrait donner sa vie pour ce Nom.

Le soir, un besoin de contemplation passive et ardente me prend. Je me construirais volontiers un oratoire pour m'y recueillir à merci. Alors, je me couche et je suis bien content d'avoir remplacé le tableau de Masson où est peint un homme nu qui dominait mon lit par le crucifix de Véronique. Ainsi le Christ dresse une verticale au-dessus de moi qui suis étendu horizontalement et c'est bien ainsi : ces deux figures qui se conjuguent, l'une victorieuse, l'autre vaincue et heureuse de l'être éternellement.

Une exposition qui se tient à Rome en ce moment sous le patronage de la Princesse de Bassianno, en souvenir de la revue *Commerce*, a amené chez moi une vieille dame, chargée de l'organiser et celle-ci, en jetant les yeux sur la photographie où ma mère et moi nous trouvons pour la dernière fois debout en face l'un de l'autre dans le jardin de Guéret, m'a aussitôt confié : « Comme c'est curieux ! En regardant cette image, je ne peux pas ne pas songer à un tableau que j'ai vu à Dublin. Il est de Gérard David et représente *les Adieux du Christ à sa mère*. Eh bien ! autant que je me souvienne, l'expression du visage de Jésus, la position de ses mains, l'inclinaison de son corps sont exactement les mêmes que chez vous. Il n'y a certes pas identité, mais si on a vu ce tableau, on ne peut pas ne pas faire le rapprochement. » Je me suis procuré un fac-similé du volet qui représente le *Fils*. Le second volet du diptyque est perdu, où figurait la *Mère*. Il est incontestable que le parallélisme des deux silhouettes est parfait. Sans doute, l'amour maternel et l'amour filial ayant trouvé dans le Christ et Sa Mère leur expression la plus haute, placés dans des circonstances analogues, tous les fils et toutes les mères qui s'aiment ne peuvent que reproduire et rappeler plus ou moins fidèlement et inconsciemment leur attitude.

Je me demande à quoi tient la fatigue étrange que je dirais non pas seulement physique, métaphysique plutôt que morale, qui me prend le soir ; une sorte de lassitude universelle qui atteint l'intelligence, et parfois elle se lève avec moi le matin. Je ne consens pas à y voir de la tristesse, pas même de la mélancolie. Il s'agit d'autre chose, comme d'un sentiment d'écrasement. Rien ne se défait, mais je succombe sous un poids, le poids de je ne sais quoi de lourd qui est sur moi, en moi, m'accable et me contraint à m'amenuiser à l'infini. Sous ce fardeau, je ne cesse pas de respirer, je ne cesse ni de penser, ni de croire, ni d'espérer, ni d'aimer, mais ces sentiments réduits à un souffle, je me sens invité à renoncer à tout, à suspendre toute vision, toute audience, toute parole. Sans dormir alors, je regarde le mur ou je ferme les yeux. Peut-être cette sorte d'hébétement est-il le comble de la Prière, l'aveu de son propre Néant.

(A suivre.) MARCEL JOUHANDEAU

« ARRIGO BEYLE, MILANESE »

(fin)

Peu d'auteurs avant Proust ont parlé de la mémoire dans sa jonction au langage avec des formes plus révérencieuses que Stendhal ne l'a fait pour son compte. Il marque à maintes reprises les réactions réciproques du souvenir et de l'expression.

Seul celui qui évoque son passé peut en effet *fixer* les liens qui l'unissent à ce passé personnel, peut rendre présent simultanément mais distinctement le souvenir en tant que tel, le moment de la durée auquel le souvenir se rapporte et la saveur particulière qui s'attache à l'approfondissement de la vie intérieure par la remémoration d'une minute du temps dépassée. L'élocution seule ravit à l'oubli certaines dates à demi effacées de l'âme, et puis sauve leur vérité particulière. Sans la confirmation qu'elle apporte au rappel, il n'y a dans l'esprit qu'un vaste songe où se côtoient des souvenirs éteints, assoupis ou enjolivés. Faisant son portrait dans *Earline*, Stendhal écrit : « Il rêve sans cesse, sa plus grande peine est de se détacher de cette rêverie. Son bonheur est de muser sur les belles positions pour en garder une belle copie. » Hors de ce rêve, il faut chercher le sain réalisme qui mène à se mieux connaître en ressuscitant dans la mémoire et par la parole les traces que le cours du temps a laissées après lui.

Ainsi Stendhal en vient-il à écrire, et à écrire d'abord un *Journal* qui n'est sans doute pas vraiment intime, mais qui n'est pas non plus tout entier poétisé. La mémoire pour lui n'est pas un jeu, ni une facilité du bel esprit. Pas plus qu'Octave dans *Armance*, Roizand dans *Une Position sociale* ou le général von Landek dans *Le Rose et le Vert*, Alfred dans *Mina de Vanghel* n'aura

recours à elle pour captiver ses interlocuteurs : « Alfred avait vu assez de gens distingués en sa vie pour pouvoir faire de l'esprit avec sa mémoire ; mais il se serait gardé comme d'une bassesse de dire des mots de pur agrément qu'il n'eût pas inventés dans le moment, et que quelqu'un des auditeurs eût pu savoir comme lui. » Les personnages chéris de Stendhal ne réveillent pas le temps perdu pour le plaisir de briller et d'étonner leur auditoire à l'aide de quelques souvenirs aimablement présentés, mais pour retrouver peut-être une parcelle d'eux-mêmes ensevelie dans la mémoire : « Le général quoique parlant sans cesse ne mentait point, c'était un bavard *à l'allemande*. Il ne cherchait pas tant à faire effet sur ses auditeurs qu'à se donner le plaisir poétique de se souvenir avec éloquence des belles choses qu'il avait vues autrefois dans ses voyages. » Le langage apparaît ici comme une étape nécessaire dans le cheminement à la recherche d'un moi enfoui, conservé dans le souvenir.

Au terme de cette quête aride, Stendhal doit avouer cependant son échec. Certes, le discours a permis de saisir un instant le souvenir près de s'évanouir ; mais l'effort même de la pensée pour isoler et localiser cette réminiscence prompte à fuir, autant que les ressources du style mobilisées pour la rendre avec exactitude, ont finalement dérobé à la vue les qualités particulières qui la font incomparable, irréductible à toute autre. Si l'on peut sans doute, le temps d'un éclair, revivre en esprit l'impression disparue, il faut vite renoncer à l'acclimater dans la mémoire sans la déformer. Notre passé est hors d'atteinte, parce que tous nos souvenirs sont voilés. Stendhal note dans son *Journal* : « Il est très difficile de peindre ce qui a été *naturel* en vous, de mémoire ; on peint mieux le *factice*, le *joué*, parce que l'effort qu'il a fallu faire pour *jouer* l'a gravé dans la mémoire. » Et il ajoute un peu plus tard : « Je trouve que j'affaiblis, donne un air grave et sévère à mes sentiments en les écrivant. La raison est que d'abord je ne peux les écrire, en un point, comme je les sens ; la deuxième, qui tient à mon métier de poète, c'est que je les explique en les peignant. » Le style s'accorde d'emblée à celles de nos sensations que le souvenir a modifiées en les estompant, celle où le spontané a moins de part que le simulé ; il triomphe

surtout des réactions que la rédaction explique en les affaiblissant. Qui sait distinguer strictement, lorsqu'il se rappelle, ce qui est rappelé à la lettre de ce qui est atténué ou maquillé par le rappel ?

Par là s'explique la hâte insolente que Stendhal mit à bafouer et à parodier, à l'aide de cet esprit français qui le mortifiait tant quand il le rencontrait chez les autres, les seules émotions auxquelles il reconnût de la gravité : celles qui portent la marque d'une sombre passion. La pudeur de son goût lui inspira cent fois de ces boutades à la Mérimée qui tyrannisaient précisément sa religion de la pudeur. Cet homme qu'une nuance à peine entrevue pouvait contrarier à l'extrême, lorsqu'il s'attablait pour écrire, choisissait de retenir seulement, parmi les événements de la journée, ceux qui l'avaient ulcéré, parce que le persiflage convenait mieux en lui, il le savait, aux exigences de l'art du style. Son âme florentine et fatale souffrait sans doute lorsque, par exemple, il se disait emporté par « le vif désir d'avoir M^me^ Une telle ». Partagé entre l'envie de confesser un cœur trop continuellement épris pour n'être pas sans cesse avide de s'épancher, et sa fierté d'autre part, qui l'obligeait en conscience à déprimer les sentiments tendres, il oscilla de la vergogne au cynisme, excessif dans les deux cas et tourmenté par la déception où le jetait son impuissance à trouver les mots qui conviennent à un type d'aveux bien précis. Arrivant à Milan, en octobre 1811, il remarque froidement : « A mesure que mon voyage devient bon, mon journal devient mauvais. Souvent, pour moi, décrire le bonheur, c'est l'affaiblir. » Il prend bientôt le parti de bannir de sa relation le récit de ce qui lui a causé trop de plaisir : « Je n'écrirai donc que les anecdotes ridicules, satiriques ; je serais bien fou de gâter les souvenirs tendres. » Et encore : « Je craignais de déflorer les moments heureux que j'ai rencontrés, en les décrivant, en les anatomisant. Or, c'est ce que je ne ferai point, je sauterai le bonheur. » L'écrivain si anxieux de donner de lui-même dans ses écrits une image fondée sur des observations exactes décide un jour de ne point s'attarder, pour ne pas l'humilier, sur le souvenir de ce qui lui tient le plus à cœur.

Loin même de parvenir à situer dans l'expression littéraire la réussite justifiant à ses propres yeux le

propos qu'il a de se peindre, Stendhal échoue déjà simplement à faire durer assez pour la vider à fond telle sensation délicieuse. Comme ses héros, il est immobilisé par l'imagination des possibles, paralysé par la facilité qu'il a de se représenter en un temps donné tout ce qui peut survenir. Il note dans son *Journal*, pensant à Mélanie Guilbert (et il s'en explique dans les mêmes termes à sa sœur Pauline, quelques mois plus tard) ce sens aigu de l'*éventuel* qui interrompt constamment sa réflexion et suspend ses déterminations : « Je m'arrêtai trop à jouir de ce que je sentais, je n'osai pas l'embrasser, j'eus peut-être tort. Je connais si fort le jeu des passions que j'ai besoin de me tenir à quatre pour n'être pas soupçonneux, et que je ne suis jamais sûr de rien, à force de voir tous les possibles. » Si ses personnages s'incrustent plus profondément en nous à mesure que nous poursuivons notre lecture, ce n'est pas que nous ayons d'eux une connaissance proportionnellement plus certaine, qu'ils nous deviennent plus familiers et leur conduite plus explicable ; non, c'est qu'au contraire rien de ce qui les concernant, est produit en paroles ne suffit à les isoler distinctement à la vue. Ce qu'ils font ou ce qu'ils disent ne s'oppose point à ce qu'ils ne font pas, ce qu'ils ne disent pas : leurs actes, leurs sentiments, leur langage expliquent simplement leur résistance au jeu des possibles, leur choix entre des décisions, des passions, des expressions conditionnelles qui les auraient aussi bien dépeints — et auxquelles d'ailleurs ils ne cessent de songer quand même ils prennent un parti que rien ne rend intelligible. Julien devine qu'il retourne à Verrières faire feu sur M^me^ de Rénal afin justement de contrarier le destin auquel tout, et même jusqu'alors sa ferme volonté, le conduit. Près de mourir, il avoue : « Moi seul, je sais ce que j'aurais pu faire... Pour les autres, je ne suis tout au plus qu'un *peut-être*. » Il y a donc une fatalité des faits, il n'y a pas de *fatum* psychologique. Le héros stendhalien n'agit que pour échapper à l'inhibition que crée, devant une situation bien définie, la supposition de tous les événements possibles. « Julien descendait de cheval. Mathilde le fit appeler et se jeta dans ses bras presque à la vue de sa femme de chambre. Julien ne fut pas très reconnaissant de ce transport, il sortait fort diplomate et fort calculateur de sa longue conférence

avec l'abbé Pirard. Son imagination était éteinte par le calcul des possibles. » Et nous, nous aimons de le voir agir parce que nous savons de certitude que, quoi qu'il advienne, il déborde sa définition, que son âme n'est pas circonscrite par ses actes.

***

Stendhal pressentit que, pour l'écrivain, le style est une des façons de répondre à l'anxiété stérilisante que cause la prévision trop continuelle, par exemple, des pensées qui peuvent survenir ensemble et des mille manières dont elles sont susceptibles de se nouer. Aussi se hâtait-il de les transcrire, pour éviter de les perdre, une fois qu'il les avait conçues. Il dit : « Quand je ne perfectionne pas une idée pour la justesse et pour le style sur-le-champ, elle me passe pour toujours »[1]. Mais il avait l'esprit vif, et il fallait courir la poste. Si l'on n'aperçoit presque jamais, dans un texte de lui, les défauts du dehors, c'est que ses associations sont si promptes que l'attention du lecteur est portée sans cesse en avant de la phrase, au-delà de sa forme. Pour retrouver le goût de la perception qu'il veut rendre, il lui importe d'écrire vite et tôt, à la fois d'être rapide à la noter telle qu'elle lui est apparue et de s'efforcer à un certain modèle de rédaction expéditive. Il doit jeter ses dés sans trêve, et *en même temps* garder présente à l'esprit la nécessité de trouver le mot juste. Il répugne à reconstituer, à réinventer par le seul moyen du style venant en aide à la mémoire telle nuance de plaisir échappée, qui peut encore revivre.

D'où cette illusion chez lui assez fréquente : ses impressions ne lui semblent fécondes que pour autant, que tout le temps qu'il tient la plume. Une simple phrase du *Journal* illustrera cette chimère (il est question d'un dîner auquel Stendhal avait été prié, sans doute chez la générale Michaud, en juillet 1804) : « Cette soirée me charma. Je ne pensais qu'à ça le lendemain ; mais, n'écrivant pas chaque soir, je perds tout ce qui m'est utile de ces petits événements, leur physionomie,

1. Sainte-Beuve remarque avec raison, à ce propos : « Ce qu'il n'avait pas saisi du premier mot, il ne l'atteignait pas, il ne le réparait pas. Son style, en appuyant, n'éclaircit pas sa pensée. »

et ce que j'écris n'est plus que des niaiseries. » S'il tarde à rendre ses sensations du moment, il croit que ce sursis suffit à les priver de leurs couleurs, alors que ce qu'il a laissé en chemin et qu'il pourrait si aisément réitérer, c'est l'émotion liée à la circonstance, le feu qui déforme les objets et les fait, par exemple, paraître plus beaux qu'ils ne sont.

L'acte d'écrire n'est jamais pour Stendhal qu'un moyen commode, plutôt que de se peindre soi-même, de se plaire à soi-même. Par la littérature, grâce à laquelle resurgissent les minutes flatteuses de l'existence, il entend surtout contenter son inspiration, enchaîner ses idées de façon à se donner la plus grande satisfaction possible. Quel auteur a moins pris garde de séduire le public qu'il se donne ? « ... Cette manière de voir peut sembler étrange, mais je supplie les personnes qui en seraient choquées de laisser le livre ; nous ne pouvons que nous déplaire de plus en plus à mesure que nous nous connaîtrons davantage. » Quel auteur s'est défié plus que lui de toute réflexion préliminaire sur les conditions de l'art du style ? « Faire une description des mœurs de Marseille ; sans doute elle sera loin de la perfection, et même de ce que je pourrai faire dans dix ans, lorsque j'aurai acquis l'habitude de voir les bornes des vérités ou, ce qui en est le moyen, de ne pas me laisser entraîner par mon imagination, et d'attacher un sens constant et déterminé à chacun des mots qui expriment une nuance dans les caractères. » Stendhal ne cherche pas, dans ses œuvres, à donner de son personnage une idée qui ne soit pas composite, parce que seule a pour lui de l'importance l'*opération* d'écrire, le passage de la pensée en acte au style en marche, le plaisir d'unir sur le papier, en un instant précis, l'idée aimable que l'on veut perpétuer et les termes qui vont la fixer à jamais dans l'à-peu-près de l'expression. S'il se déclare, c'est à coup de petites touches anarchiques. Ce qui l'émeut, ce qui l'étonne, ce sont les mots mêmes qu'il achève de tracer, et derrière eux c'est l'énigme de la rédaction spontanée : « Plus on creuse avant dans son âme, plus on ose exprimer une pensée très secrète, plus on tremble lorsqu'elle est écrite, elle paraît étrange et c'est cette étrangeté qui fait son mérite. » Les effets de style, comme la philosophie du style, ne peuvent que faire obstacle au soupçon de

vérité qu'il veut rendre : formant écaille entre prose et pensée, ils interdisent à l'écrivain de goûter la transition parfois délicieuse de l'une à l'autre, l'empêchent de reconnaître dans un langage encore neuf son moi à jamais libéré.

Au nombre des fragments inédits que M. Vittorio del Litto a relevés sur les manuscrits de Grenoble et qu'il a restitués naguère, figurent des remarques comme celles-ci : « Vaincre la manie des cahiers, du bien écrit, du mis en ordre », ou : « Le style affecté qui fait passer les idées communes nuit à l'effet des idées vraiment grandes... Je vois que la crainte de l'ennui ne me permettra pas de faire sur les styles les études que je voudrais. Je chercherai simplement à peindre correctement ma pensée. » Les grands efforts d'écriture apparaissent coupables à Stendhal parce que par son langage il tente de séduire, non point des lecteurs, mais lui-même. Il dit quelque part dans les *Souvenirs* qu'en général sa philosophie est du jour où il écrit. Son style aussi : on voit bien que celui de Balzac date de la veille.

Le miracle veut que ce style naturel ne se confonde jamais avec le style machinal. Il est, sous le rapport des options entre les mots, entre les tours de phrase, immédiatement sélectif. Car, en même temps que le souvenir ou l'image de la sensation qu'il veut exprimer, se présente nécessairement à l'esprit de Stendhal la dépréciation ironique de l'idée correspondante et des formes d'expression auxquelles il est possible de faire appel simultanément. Certes, dans les romans imprimés in-douze par M. Pigoreau, comme il dit, il y a certains *topoi* qui sont devenus invulnérables, devant lesquels la raillerie désarme, parce qu'il s'y trouve du sentiment à l'état pur. Stendhal écrit : « Le fait est qu'au milieu des reproches cruels qu'elle s'adressait sans cesse, elle aimait Leuwen de toutes les forces de son âme », puis note en marge : « Laisserai-je cette phrase de femme de chambre ? Oui, pour la clarté. » Mais d'ordinaire, il saute la clarté, comme il a sauté le bonheur. Il répugne, en littérature au moins, autant aux redondances qu'aux affectations, et pour les mêmes raisons : la paresse qui produit les clichés, la tension qui mène au maniérisme distraient également les auteurs de connaître cette seconde émouvante entre toutes où finit l'idée neuve et

naît la phrase inconnue, mais attendue de toute éternité, ce point de franchissement si fin qu'on doute s'il y passe plutôt un éclair de pensée ou un éclair de parole.

Stendhal n'a jamais fait que se réserver pour ces instants fugitifs qui le comblaient absolument, et pour cela s'employa à ne pas contrarier dans sa manière d'écrire les circonstances qui en favorisaient la venue. Comme il répudia les formes d'énonciation emphatiques, il renonça aux figures de style mécaniques, qui dégoûtent à la fin l'imagination : « ... Pourquoi répéter si souvent, se disait Fabrice, ce que nous connaissons tous trois parfaitement bien ? Il ne savait pas encore que c'est ainsi qu'en France les gens du peuple vont à la recherche des idées. » Mais non pas les seuls gens du peuple : Stendhal, ailleurs, ravale sauvagement « ces considérations générales et mortelles, par lesquelles nos petits historiens nous font si cruellement payer le plaisir d'avoir eu des hommes de génie. » De Lamiel, il écrit : « Elle se fût jetée dans la Seine sans balancer pour sauver son oncle ou sa bonne tante qui seraient tombés dans les flots ; mais quand, à cette jeune fille qui s'ennuyait tant avec eux, ils vinrent à parler de leurs cheveux blancs qui seraient déshonorés par sa conduite, elle ne vit que l'ennui de leur conversation. » Stendhal ressentit sans doute plus que personne jusqu'à lui l'opprobre d'un certain automatisme d'énonciation : pour sa part, il voulut saisir surtout les raisons de l'étrange connivence qui unit, chez celui qui est doué pour écrire, une conception distincte et les termes aussitôt choisis pour la rendre. Il multiplia les occasions d'éprouver la surprise de cette correspondance mystérieuse, liée intimement à la personnalité de celui qui écrit et qui, en écrivant, se réjouit de retrouver un reflet de lui-même dans la configuration qu'il donne à son langage.

Le plaisir de noter vite une sensation vive importa pour lui plus que les manies raisonneuses des grammairiens : cet écrivain imparfait, qui aurait bien ri, par exemple, de qui lui eût conseillé d'éviter le retour (chez lui fréquent) des mêmes mots à brève distance, se forgeait du moins, sans le voir tout à fait, une syntaxe individuelle grâce à laquelle il franchirait les siècles. Sa diction sèche et blessante suit de si près ses impressions du moment, réfléchit si fidèlement

la fantaisie de son goût, qu'elle acquiert, elle aussi, une sorte de liberté joyeuse fort propre à offenser les pouvoirs. Ce style *actif* qui devance toujours de peu la compréhension du plus docile lecteur, ce style ennemi des symétries déclamatoires, de l'élocution sonore et caverneuse qui flatte la vanité des peuples, manque spontanément de l'ostentation où ceux qu'il offense eussent pu trouver une arme contre lui. Quand Stendhal parle, rien en vérité n'est prévu : c'est l'occasion qui décide. Si ses propos offusquent aujourd'hui comme hier le grand nombre, la raison est d'abord qu'il proscrit de ses ouvrages ce ton de confidence ou de confession qui pourrait à la limite expliquer la plupart des cas connus d'immortalité littéraire, mais aussi et surtout que, loin de solliciter l'agrément de ceux qui l'écoutent, il ne dissimule même pas la totale indifférence où il est de parler pour être cru. Il se soucie peu d'être entendu d'un public auquel il ne songe que pour le braver, et qu'il brave de crainte que l'on n'ajoute foi à ce qu'il dit. Il n'écrit pas pour lier conversation. Scandaleux exemple d'un artiste négligeant de se plier à ce qui passe en général pour la première justification des belles-lettres : la nécessité d'être applaudi. Il dit froidement : « Je manque de l'emphase puritaine nécessaire pour être cru des gens graves. » Il écrit un jour à Henri Dupuy : « Mon style est malheureusement arrangé de façon à blesser les balivernes, que plusieurs coteries veulent faire passer pour des vérités. » En voilà un au moins qui se résigne !

Se moquant ouvertement d'une approbation qui à ses yeux ne comptait pour rien quand elle venait de ceux qui n'avaient pas part à son cœur, Stendhal put échapper à la honte du réalisme énumératif qui faisait fureur à son époque et qui représenta pour lui le dernier degré de la sujétion haïssable. Rien ne sert de tout dire : il y a moyen d'être exhaustif avec une seule touche de passion véritable. Visitant S. Stefano Rotondo, il note : « C'est contre les murs intérieurs de la nef que sont ces affreuses peintures de Pomarancio et du Tempesta, si célèbres parmi les hommes vulgaires que le hasard fait passer à Rome ; cela est intelligible pour ces messieurs, comme la guillotine en action. Cette *réalité atroce* est le sublime des âmes communes. Raphaël est bien froid auprès de saint Érasme dont on *dévide* les

entrailles avec un tour. » Une des causes principales d'où le style de Stendhal tire la fascination qu'il exerce, et aussi quelquefois son obscurité relative, est due au fait qu'il est le produit achevé, concentré, d'une série de préférences qui se sont confusément formées en l'auteur aux diverses étapes de la rédaction : distinctions entre les traits de mœurs qu'il faut saisir parce qu'ils en dénoncent d'autres plus profonds, plus signifiants, et ceux qui n'importent ni à l'action, ni à l'explication, — élections entre les tours de style éclairant le segment de vérité qu'il faut dire, et ceux qui n'instruisent ni sur celui qui parle, ni sur ce qu'il dévoile en le nommant.

Comme Proust, avant Proust, Stendhal comprit qu'il était possible de suspendre, chez le lecteur de romans, la compréhension d'un personnage à la perfection fortuite d'une nuance de caractère, d'un mot, d'un geste ou d'un jeu de physionomie. La mise en évidence d'une particularité le plus souvent d'ordre physique, parfois opiniâtre mais toujours non typique, sert ici en même temps de procédé comique et de principe nécessaire d'explication. Qui bougerait s'il savait qu'il s'allège, au premier pas, du masque qu'il a mis pour cacher le seul secret qu'il veut taire ? Le romancier saisit le héros en quelques points de sa course : le lecteur rétablit la trajectoire. La croix, c'est pour l'un d'isoler, pour l'autre de situer le repère rendant intelligible, sinon tout à fait prévisible, la courbe d'une existence individuelle. Stendhal excellait à ce jeu ; pour y briller, il se contentait même de l'espace le plus court. Voici M. de Blancet : « Je me charge de tout, s'écria M. de Blancet, qui triomphait dans les moments trop rares qui donnent de l'importance à la force physique. » — M. de Torpet : « Avez-vous lu *le Messager*, Madame ? dit-il en s'approchant de la maîtresse de maison d'un air commun, presque familier, et comme prenant acte de sa familiarité avec une jeune femme dont le monde s'occupait. » — Du Poirier : « Sa profonde science médicale s'était mise au service d'une lâcheté rare en France, son imagination lui représentait les suites chirurgicalement tragiques d'un coup de poing ou coup de pied au cul bien assenés. » — M. de Ségur : « Dans les affaires difficiles, par exemple celle de la levée des Gardes d'honneur en Piémont, [...] l'élégant, le parfait M. de Ségur, ne trouvant aucune

idée, avançait son fauteuil ; mais c'était par un mouvement incroyable de comique, en le saisissant entre les cuisses écartées. » — Ranuce-Ernest IV : « Le port du prince, sa manière de se tenir n'étaient point sans majesté, mais souvent il voulait imposer à son interlocuteur ; alors il s'embarrassait lui-même et tombait dans un balancement d'une jambe à l'autre presque continuel... La duchesse trouva qu'en de certains moments l'imitation de Louis XIV était un peu trop marquée chez le prince ; par exemple, dans sa façon de sourire avec bonté tout en renversant la tête. » Chacun est trahi par le visage qu'il offre à un observateur n'ayant pour lui que de la force d'attention, et par le silence même, plus expressif que toute réponse, que ce visage oppose à ceux qui l'interrogent. Chez l'homme le plus mystérieux, il faut toujours guetter une maladresse du maintien : si longue que soit l'attente, c'est le corps en premier qui cède à l'impatience.

***

Stendhal ne sut jamais se donner à la fois qu'à un seul instant du temps vécu : celui où il était ému, celui où lui venait une pensée piquante, celui où il tenait la plume, celui qu'il se proposait d'évoquer, celui où il plaçait tel personnage né de sa fantaisie et dont il éprouvait intensément la singularité *hasardeuse*. Rien de lié dans son style : seulement une suite de mutations heureuses. D'où cet inimitable ton d'enfance, qui le porte d'une idée à l'autre au gré de l'invention, selon l'impulsion du jour (impulsion dont il est souvent impossible au lecteur de déceler l'origine). Quelle surprise que cette langue étincelante et pourtant sans apprêt, que ces phrases surgissant chaque fois incertaines de leur propre dénouement. Stendhal apprit à faire confiance à la fortune, cette bonne déesse, qui, d'une impression fortement ressentie, forme, lorsqu'on lui fait crédit, une locution répondant strictement aux nécessités actuelles du sens et du son. Peu d'écrivains répugnèrent plus que lui au déterminisme en littérature [1] :

1. Celui que Fontenelle illustrerait assez bien, qui, dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*, assurait, par exemple : « Nous n'aurions pas tant de peine à prendre dans nos ouvrages le génie

pour lui, la perfection dans les arts est imprévisible, comme le chef-d'œuvre lui-même est inassignable, inconditionné : « Les choses qu'il faut aux arts pour prospérer sont souvent contraires à celles qu'il faut aux nations pour être heureuses. De plus, leur empire ne peut durer : il faut beaucoup d'oisiveté et de passions fortes ; mais l'oisiveté fait naître la politesse, et la politesse anéantit les passions. Donc, il est impossible de créer une nation pour les arts. » A Milan, en 1816, Stendhal écrit encore : « La peinture est morte et enterrée. Canova a percé, par hasard, par la force de végétation que l'âme de l'homme a sous ce beau climat. » C'est l'occasion qui décide du succès, et non le ferme propos de celui qui écrit ; c'est l'instant et non pas la durée, la chance et non l'obstination. Il dit : « Cette idée, fille du besoin du moment comme toutes les inventions de la mécanique... » Tout au plus y a-t-il un âge hypothétique du chef-d'œuvre chez un artiste pris en particulier : « Toutes les éducations, données exprès ou par hasard, forment les hommes pour une certaine époque de la vie. L'éducation du siècle de Louis XV plaçait à vingt-cinq ans le plus beau moment de ses élèves. »

Les leçons alternées d'Henri Gagnon et de l'abbé Raillane assurèrent à Henry Beyle une cinquantaine éblouissante ; voici que naissent, après *Le Rouge* et les *Promenades*, les grandes œuvres (fussent-elles brèves) de la maturité : *Leuwen*, *Féder*, *La Chartreuse*, *Lamiel*, *Le Rose et le Vert*. Parvenu alors presque au terme d'une quête qui absorba sa vie entière : cette recherche, commune à tous les joueurs, d'une chance qui ne fuirait jamais, d'une bonne fortune se répétant sans cesse pour le profit d'un seul, — convaincu désormais qu'aucune règle d'action, aucun système de style ne permettait de prévenir les échecs auxquels en lui l'homme et l'écrivain étaient également exposés, Stendhal prit le parti de se confier au temps qui passe et de poursuivre, plutôt que le mirage d'une éternité de jouissance, les quelques hasards heureux de l'existence. Averti ici autant par les leçons de l'expérience que par une assez remarquable précocité de prévoyance (n'écrivait-il pas

italien, qu'à élever des orangers », et déclarait : « La lecture des livres grecs produit en nous le même effet que si nous n'épousions que des Grecques. »

à vingt-trois ans déjà : « Moi, j'ai passionnément désiré être aimé d'une femme mélancolique, maigre et actrice. Je l'ai été et n'ai pas trouvé le bonheur continu »), il sacrifia un certain type inaccessible de perfection en tous les genres à la joie de suivre la pente chaque jour nouvelle où le conduisaient ses instincts inconstants. Il se fit l'époux du plaisir, mais d'un plaisir probable, celui qui s'offre et qu'on ne pourchasse pas, celui qui doit se prendre comme il vient, d'où qu'il vienne. Il écrit : « Les cœurs faits pour la musique et l'amour trouvent délicieuses ces harmonies de cor jouées sur une mesure un peu lente... Cette musique douce et mélancolique n'a rien de l'effronterie d'une chanteuse française conduite par un homme à gants jaunes et venant s'asseoir à côté d'un piano. » Il y a pour Stendhal, dans une tonalité de plaisir vivement ressenti (et ressenti comme tel sans aucune sorte de mélange), un *nec plus ultra* de sensation vraie et irremplaçable qu'il faut épuiser aussitôt. Toutes les voluptés rares se ressemblent en nature, bien qu'elles diffèrent par leurs motifs ou varient par leur intensité ; celles que procurent l'exercice de l'amour, la pratique du pouvoir ou la contemplation du beau se touchent en un point — elles puisent toutes au même fond de sensibilité indifférenciée : « Je conçois certains tempéraments qui éprouvent du malaise à sentir la fraîcheur de la brise de mer qui vient nous chercher sous un berceau de jasmin, dans un des jardins de Pizzo-Falcone, à Naples. Le plaisir indicible que je rappelle par ce peu de mots est bien voisin de celui que donne la musique de Cimarosa ou la *Madone* du Corrège à la bibliothèque de Parme. » Au lieu de caresser longuement en imagination ce bonheur impérissable que personne n'a encore rencontré, Stendhal se rendit disponible aux occasions de ravissement que la vie dispense en nombre mesuré mais raisonnable.

En matière de style aussi, il sut se faire à temps une philosophie relativiste. Il ne cherchait jamais à provoquer dans les mots l'accident qui suffit à rendre surprenante une expression autrement fort banale, il acceptait l'accident quand il venait, sans l'exploiter plus qu'il n'est convenable. Son dessein était moins vaste que celui de Lamiel, qui « voulait la force incisive des idées du docteur, revêtue de la grâce parfaite que l'abbé savait

donner à tout ce qu'il disait ». Il se donna pour mission de refouler, dans la peinture des passions fortes, les périphrases qui abusent l'imagination en flattant les aspects subalternes des sentiments dont il voulait donner au lecteur une nette conscience. On reconnaît en ces belles épures l'ancien élève de l'École Centrale, qui cherchait dans les sections coniques et dans les équations du troisième degré à la fois le pourquoi des choses et une méthode pour sortir de Grenoble.

Il pensait qu'il n'y avait, pour une idée qui se présente distinctement à l'esprit, qu'une seule manière de la rendre en stricte équité : celle qui se passe tout à fait de détours. Il n'admettait pas qu'on pût gagner au langage comme au jeu de billard, par la bande, qu'il y eût un *chant* de la prose plus envoûtant que la prose algébrique et qui même quelque temps en délivre. « Souvent, au lieu d'une expression plus générale, et par là moins dangereuse pour l'auteur, je me suis servi du *mot propre*. Rien ne choque davantage le bel usage du XIX^e^ siècle. Mais je tiens au mot propre, parce qu'il laisse un souvenir distinct. » Il écrit à Balzac, en 1840, ces paroles mémorables : « Je n'ai jamais pu lire vingt pages de M. de Chateaubriand ; j'ai failli avoir un duel parce que je me moquais de la *cime indéterminée des forêts*. Je n'ai jamais lu *La Chaumière indienne*, M. de Maistre m'est insupportable. Voilà sans doute pourquoi j'écris mal ; c'est par amour exagéré pour la logique... Je ne veux pas branler l'âme du lecteur. Ce pauvre lecteur laisse passer les mots ambitieux, par exemple *le vent qui déracine les vagues*, mais ils lui reviennent après l'instant de l'émotion. Je veux au contraire que, si le lecteur pense au comte Mosca, *il ne trouve rien à rabattre*. » A force de lutter contre la mauvaise graisse dans le style, il outra souvent la roideur qui lui était naturelle et qui rompait le mouvement de ses phrases dès qu'elles prenaient un peu d'essor. Mais sa rédaction brève et coupante de cela même gagna souvent une ambiguïté profitable et plusieurs litotes délicieuses, que ne virent ni Balzac ni Sainte-Beuve et que Stendhal lui-même n'eût pas goûtées autant que nous; tant il est vrai que, dans les arts, chacun ignore ce qui fait son vrai prix.

Parce qu'il ne distrait point le lecteur de ce dont il doit l'entretenir au fond, parce qu'il ne s'égare jamais

de ce qu'il a été conçu expressément pour désigner, le style de Stendhal ne pourra prendre d'âge. Cet écrivain qui décide de faire fi du nombre et de la rondeur de la phrase a quelques vérités tranchantes à dire : pourquoi raffiner sur l'ornement? L'acte d'écrire est à lui seul déjà scandaleux et subversif : appliquons-nous donc d'abord à clairement exprimer notre propos : « Pour que la peinture soit séditieuse, il faut qu'elle le veuille absolument ; tandis qu'il est presque impossible de bien écrire sans rappeler, au moins indirectement, des vérités qui choquent mortellement le pouvoir. » On lit aussi dans *Henry Brulard* : « Même en racontant qu'un cabriolet jaune vient de passer dans la rue j'ai le malheur d'offenser mortellement les hypocrites, et même les *niais*. » Stendhal n'écrit que pour le plaisir et découvre à mesure qu'il écrit le plaisir qu'il éprouve. Tout le reste lui est donné ensemble par surcroît : l'agrément de griffer les puissances en place, le bonheur de produire des traits de style inattendus, la chance de mieux lire en lui-même à proportion qu'il s'examine davantage [1]. « Je relis la plupart de mes cahiers, je les trouve remplis de choses communes, mais peut-être elles ne paraîtraient pas si simples, si je ne les avais pas laborieusement découvertes. » Il dit quelque part que Raphaël, lorsqu'il se mit à peindre *La Dispute du Saint-Sacrement*, « commença par le côté droit : arrivé à gauche, on voit qu'il a fait déjà des progrès ». Ainsi de lui-même et de son œuvre : ses livres forment un code propédeutique à l'endurance triomphante.

Voici donc le premier auteur qui put *vaincre* en littérature sans avoir à voiler sa pensée, le seul peut-être à remporter de cette manière un succès décisif. Les associations d'idées très abruptes qui rendent succulente la lecture de ses œuvres, elles sont là justement parce qu'il ne surveille pas assez sa rédaction, qu'il a soudain pour seul souci de proposer un nouvel aphorisme un peu raide. La pensée court plus vite encore que la plume :

1. Stendhal observe avec finesse, à ce propos, dans *De l'Amour*, « Le bonheur de don Juan n'est que de la vanité basée, il est vrai sur des circonstances amenées par beaucoup d'esprit et d'activité ; mais il doit sentir... que le moindre préfet qui contient un département, a une jouissance plus remarquable que la sienne ; tandis que le bonheur du duc de Nemours, quand Mme de Clèves lui dit qu'elle l'aime, est, je crois, au-dessus du bonheur de Napoléon à Marengo. »

et le trait n'est jamais souligné. Il faut en suivant forcer l'allure, ou se résigner à ne rien déchiffrer. L'essentiel, aux yeux de Stendhal, ce fut d'abord d'exprimer les deux ou trois pensées fécondes qui lui tenaient résolument à cœur, dussent toutes les autres en souffrir, puis de décider laquelle convenait le mieux à chaque circonstance. — « Ah ! pauvre enfant, ... quelle épouvantable idée vous est venue là ! — Je ne trouve rien de si simple, dit Julien. » Se pénétrer d'un grand sujet suffit à donner du volume à la phrase: la splendeur dans les mots est ici surérogatoire : « Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développements sincères ont un caractère de beauté. » De là vient que la langue de Stendhal, transpercée souvent par des éclairs inoubliables de poésie, d'ironie, d'humeur ou de folle tendresse, ne paraît jamais emportée par un grand élan qui donnerait du *liant* à ses mutations successives. Ce qui grise dans un texte de lui pris au hasard et suivi, ce n'est pas, sauf exception [1], les périodes mêmes qui le composent, mais leur cadence, le style de leur chute et la brusque déchirure de sens qui marque le passage de l'une à l'autre. La gloire littéraire de Stendhal ne saurait être que rarement imputée à la magnificence des mots qu'il arrange, elle tient plutôt au genre de ses transitions, c'est-à-dire à l'art avec lequel il distribue les blancs sur sa page et, si l'on veut, à parler strictement, aux réticences, au silence même où conduit nécessairement son discours.

Cette liberté rare de l'écrivain pourvu de tous les dons et qui porte aux nuances de sa pensée plus qu'aux formes de son élocution une attention soutenue, donne à l'écriture une extrême variété. Il semble que le style de Stendhal puisse à la fois s'annexer les procédés qu'il approuve chez les auteurs du passé et quelques-unes des formules qui triompheront après lui. On peut relever dans Stendhal, à volonté, du Montesquieu : « — Mais, mon prince, avez-vous des juges? — Comment ! dit le prince étonné. — Vous avez des jurisconsultes savants et qui marchent dans la rue d'un air grave ; du reste, ils jugeront toujours comme il plaira au parti dominant

1. Comment ne pas noter quelques pures réussites d'expression vraiment hasardeuse : « Les tétons des filles honnêtes sont tremblotants comme la gelée. » (*Journal de Londres.*)

dans votre cour » — du Diderot : « Non seulement il [Canova] a inventé un nouveau beau idéal pour la figure de l'Être suprême qui n'est plus un vieillard, mais il a trouvé un moyen singulier et juste d'exprimer son immensité. Ce moyen est trop long à décrire ; je vais me coucher : achetez l'estampe » — du Balzac : « Le teint de Mme de Chasteller avait cette fraîcheur inimitable qui semble annoncer une âme trop haut placée pour être troublée par les minuties vaniteuses et les petites haines d'un bal de province » — du Barrès : « Michel-Ange, déjà très vieux, fut trouvé, un jour d'hiver, après la chute d'une grande quantité de neige, errant au milieu des ruines du Colisée. Il venait monter son âme au ton qu'il fallait pour pouvoir sentir les beautés et les défauts de son propre dessin de la coupole de Saint-Pierre. Tel est l'empire de la beauté sublime ; un théâtre donne des idées pour une église » — du Cocteau : « Le Tasse ne voyait pas, faute d'Helvétius, que les cent hommes qui sur dix millions comprennent *le Beau*, qui n'est pas imitation ou perfectionnement du *Beau* déjà compris par le vulgaire, ont besoin de vingt ou trente ans pour persuader aux vingt mille âmes les plus sensibles après les leurs que ce nouveau Beau est réellement beau. »

Cette mosaïque de plusieurs styles fait enfin un style unique, où se reflète l'image d'un homme jeune, aimé, heureux, et pourtant et jusqu'au dernier jour inquiet de sa jeunesse, de ses amours, d'un tel bonheur. Car le mystère de cette prose, qui fait une musique impérissable, c'est que deux vivants y sont aux prises : le brillant causeur qu'anime le punch glacé aux mardis de Mme Ancelot, vers minuit, Mocenigo chez *Ancilla*, — et le petit consul ventripotent qui ne trouve pas à Trieste de fauteuils à sa mesure et s'en fait expédier par Mme de Rubempré de chez Delville, rue Saint-Guillaume. Le même homme joue en virtuose ce double rôle à la ville et dans son œuvre : il rejette sur ses personnages la mélancolie de déceptions qu'il nie par là absolument ; il projette en sa propre nature la grâce adolescente qui rend irrésistibles ses héros timides et conquérants. Il se fait un bouclier de tous les sentiments tendres qui lui ont un jour donné de la tristesse, il échappe par cette ostentation d'émotivité décente au

moins à la détresse de vieillir. Pour mourir même, il songe à soigner sa mise, il cherche sa pose, il tremble d'offrir une prise à cette ironie qui fut l'angoisse de sa vie, mais le nerf de son œuvre.

Nous quittons un peu ses livres comme lui-même se sépare de Rome, au terme d'un périple fameux, tandis que son voiturin s'éloigne en cahotant à travers la campagne latine : « J'y ai réfléchi, je recommencerais mon voyage si c'était à refaire : non pas que j'aie rien gagné du côté de l'esprit ; c'est l'âme qui a gagné. La vieillesse morale est reculée pour moi de dix ans. J'ai senti la possibilité d'un nouveau bonheur. Tous les ressorts de mon âme ont été nourris et fortifiés ; je me sens rajeuni. Les gens secs ne peuvent plus rien sur moi ; je connais la terre où l'on respire cet *air* céleste dont ils nient l'existence ; je suis de fer pour eux. » Ces phrases courtes qui trahissent l'essoufflement du chagrin, elles sont le chant qui lui vient naturellement aux lèvres, lorsqu'il a deviné à quelle race d'hommes il appartient et quel type de bonheur l'existence tient pour lui en réserve. Il comprend soudain que toutes les joies lui seront mesurées, que toutes lui seront retirées, sauf une seule : celle de faire durer dans sa mémoire, et par l'art d'écrire, le pressentiment qu'il a d'une euphorie sans limites, ces quelques instants d'exaltation passionnée qui suffisent à laver son âme anxieuse de la méfiance, de la prudence et du mépris. Il laisse Rome derrière lui, ou plutôt il l'échange contre l'espérance d'une nouvelle sérénité, cette paix du cœur qui est sa Jérusalem céleste, interdite à ceux qui traînent trop de souvenirs après eux. Le sous-lieutenant de cavalerie, l'apprenti-exportateur, l'adjoint aux commissaires des guerres, l'auditeur au Conseil d'État, l'inspecteur du Mobilier de la Couronne, le vérificateur adjoint des Armoiries, le consul, l'intendant-payeur et plusieurs autres personnages à panoplies s'effacent devant cet homme grisonnant et replet qui, au seuil de la cinquantaine, s'explique encore, à coup de petites phrases nerveuses, sur son impatience récidivante à jouir du bonheur de vivre.

PHILIPPE GARCIN

REPRISES

Sur la traduction.

Savons-nous tout ce que nous devons aux traducteurs et, plus encore, à la traduction ? Nous le savons mal. Et même si nous avons de la gratitude pour les hommes qui entrent vaillamment dans cette énigme qu'est la tâche de traduire, si nous les saluons de loin comme les maîtres cachés de notre culture, liés à eux et docilement soumis à leur zèle, notre reconnaissance reste silencieuse, un peu dédaigneuse, d'ailleurs par humilité, car nous ne sommes pas en mesure de leur être reconnaissants. D'un bel essai de Walter Benjamin, traduit récemment (à son tour) [1], où cet essayiste excellent nous parle de la tâche du traducteur, je tirerai quelques remarques sur cette forme de notre activité littéraire, forme originale, et si l'on continue de dire à tort ou à raison : il y a ici les poètes, là les romanciers, voire les critiques, tous responsables du sens de la littérature, il faut compter au même titre les traducteurs, écrivains de la sorte la plus rare, et vraiment incomparables.

Traduire, je le rappelle, a longtemps paru, dans certaines régions de culture, une prétention maligne. Les uns ne veulent pas qu'on traduise dans leur langue, les autres, qu'on traduise leur langue, et il faut la guerre pour que cette traîtrise, au sens propre, s'accomplisse : livrer à l'étranger le vrai parler d'un peuple. (Souvenons-nous du désespoir d'Étéocle : « *N'arrachez pas au sol, proie de l'ennemi, une ville qui parle le vrai parler de la Grèce.* ») Mais le traducteur

1. WALTER BENJAMIN : *Œuvres choisies*, traduites de l'allemand par Maurice de Gandillac (Julliard, collection « Les Lettres nouvelles »).

est nécessairement coupable d'une plus grande impiété, car, ennemi de Dieu, ce qu'il prétend, c'est reconstruire la Tour de Babel, tirer parti et profit ironiquement du châtiment céleste qui sépare les hommes par la confusion des langues. Jadis, on croyait même pouvoir remonter ainsi à quelque langage originaire, parole suprême qu'il eût suffi de parler pour dire vrai. Benjamin retient quelque chose de ce rêve. Les langues, note-t-il, visent toutes la même réalité, mais non pas sur le même mode. Quand je dis *Brot* et quand je dis *pain*, je vise la même chose selon un mode différent. Prises une à une, les langues sont incomplètes. Par la traduction, je ne me contente pas de remplacer un mode par un autre, une voie par une autre voie, mais je fais signe à un langage supérieur qui serait l'harmonie ou l'unité complémentaire de tous ces modes de visée différents et qui parlerait idéalement à la jonction du mystère réconcilié de toutes les langues parlées par toutes les œuvres. D'où un messianisme propre à chaque traducteur, si celui-ci travaille à faire croître les langues en direction de ce langage ultime, attesté déjà dans chaque langue présente, en ce qu'elle recèle d'avenir et dont la traduction se saisit.

Ce qui est visiblement un jeu utopique d'idées, puisqu'on suppose que chaque langage aurait un seul mode de visée, et toujours de même signification, et que ces modes pourraient devenir complémentaires. Mais j'imagine que Benjamin suggère autre chose : tout traducteur vit de la différence des langues, toute traduction est fondée sur cette différence, tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer. (L'œuvre bien traduite est louée de ces deux façons opposées : on ne la croirait pas traduite, dit-on ; ou encore, c'est vraiment la même œuvre, on la retrouve merveilleusement identique ; mais, dans le premier cas, on efface, au bénéfice de la nouvelle langue, l'origine de l'œuvre ; dans le second cas, au bénéfice de l'œuvre, l'originalité des deux langues ; dans tous les cas, quelque chose d'essentiel est perdu.) A la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la

vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d'unification qui lui est propre et semblable à celle d'Hercule resserrant les deux rives de la mer.

Mais il faut dire plus : l'œuvre n'est en âge et en dignité d'être traduite que si elle recèle, de quelque façon disponible, cette différence, soit parce qu'elle fait signe originellement à une *autre* langue, soit parce qu'elle rassemble, d'une manière privilégiée, les possibilités d'être différente d'elle-même et étrangère à elle-même que détient toute langue vivante. L'original n'est jamais immobile, et tout ce qu'il y a d'avenir dans une langue à un certain moment, tout ce qui en elle désigne ou appelle un état autre, parfois dangereusement autre, s'affirme dans la solennelle dérive des œuvres littéraires. La traduction est liée à ce devenir, elle le « traduit » et l'accomplit, elle n'est possible qu'à cause de ce mouvement et de cette vie dont elle s'empare, parfois pour la délivrer purement, parfois pour la captiver péniblement. Quant aux chefs-d'œuvre classiques appartenant à une langue qu'on ne parle pas, ils exigent d'autant plus d'être traduits qu'ils sont désormais seuls dépositaires de la vie d'une langue morte et seuls responsables de l'avenir d'une langue sans avenir. Ils ne sont vivants que traduits ; davantage, ils sont, dans la langue originale elle-même, comme toujours retraduits et reconduits vers ce qu'ils ont de plus propre : vers leur étrangeté originelle.

Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original. Pas question, ici, de ressemblance, dit avec raison Benjamin : si l'on veut que l'œuvre traduite ressemble à l'œuvre à traduire, il n'y a pas de traduction littéraire possible (pas plus que la réalité romanesque ne reflète la réalité). Il s'agit, bien davantage, d'une identité à partir d'une altérité : la même œuvre dans deux langues étrangères

et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre*, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction.

Oui, le traducteur est un homme étrange, nostalgique, qui ressent, à titre de manque, dans sa propre langue, tout ce que l'œuvre originale (qu'il ne peut du reste tout à fait atteindre, puisqu'il n'est pas à demeure en elle, éternel invité qui ne l'habite pas) lui promet d'affirmations présentes. De là qu'au témoignage des spécialistes il soit toujours, traduisant, plus en difficulté dans la langue à laquelle il appartient qu'embarrassé par celle qu'il ne possède pas. C'est qu'il ne voit pas seulement tout ce qui manque au français (par exemple) pour rejoindre tel texte étranger dominateur, mais c'est qu'il possède désormais ce langage français sur un mode privatif et riche cependant de cette privation qu'il lui faut combler par les ressources d'une autre langue, elle-même rendue *autre* en l'œuvre unique où elle se rassemble momentanément.

Benjamin cite, sur une théorie de Rudolf Pannwitz, ceci qui est surprenant : « Nos versions, même les meilleures, partent d'un faux principe : elles prétendent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser l'allemand, de l'helléniser, de l'angliciser. Elles ont plus de respect pour les usages de leur propre langue que pour l'esprit de l'œuvre étrangère... L'erreur fondamentale du traducteur est de figer l'état où se trouve par hasard sa propre langue, au lieu de la soumettre à l'impulsion violente qui vient d'un langage étranger. » Proposition ou revendication qui est dangereusement attirante. Elle laisse entendre que chaque langue pourrait devenir toutes les autres, du moins se déplacer sans dommage dans toutes sortes de directions nouvelles ; elle suppose que le traducteur trouvera assez de ressources dans l'ouvrage à traduire et assez d'autorité en lui-même pour provoquer cette mutation brusque ; elle suppose enfin une traduction d'autant plus libre et plus novatrice qu'elle sera capable d'une plus grande littéralité verbale ou syntaxique, ce qui, à la limite, rendrait la traduction inutile.

Il reste que Pannwitz, pour garantir ses vues, peut en

appeler à des noms aussi forts que ceux de Luther, Voss, Hölderlin, George, lesquels n'hésitèrent pas, chaque fois qu'ils furent traducteurs, à rompre les cadres de la langue allemande, afin d'élargir les frontières. L'exemple de Hölderlin montre, il est vrai, quel risque court, à la fin, l'homme fasciné par la puissance de traduire : les traductions d'*Antigone* et d'*Œdipe* furent presque ses derniers ouvrages au moment du tournant de la folie, œuvres extrêmement méditées, maîtrisées et volontaires, conduites avec une fermeté inflexible par le dessein, non pas de transporter le texte grec en allemand, ni de reconduire la langue allemande aux sources grecques, mais d'unifier les deux puissances, représentant l'une les vicissitudes de l'Occident, l'autre celles de l'Orient, en la simplicité d'un langage total et pur. Le résultat est presque terrible. On croit découvrir entre les deux langues une entente si profonde, une harmonie si fondamentale qu'elle se substitue au sens ou qu'elle réussit à faire du hiatus qui s'ouvre entre elles l'origine d'un nouveau sens. Cela est d'un effet si fort qu'on ne s'étonne pas du rire glacé de Gœthe. De qui Gœthe riait-il ? D'un homme qui n'était plus ni poète ni traducteur, mais s'avançait témérairement vers ce centre où il croyait trouver rassemblé le pur pouvoir d'unifier et tel qu'il pût donner sens, en dehors de tout sens déterminé et limité. Que cette tentation soit venue à Hölderlin par la traduction, on le comprend ; car, avec le pouvoir unificateur qui est à l'œuvre en toute relation pratique comme en tout langage, l'homme qui traduit est dans une intimité constante, dangereuse, admirable, et c'est de cette familiarité qu'il tient le droit d'être le plus orgueilleux ou le plus secret des écrivains — avec cette conviction que traduire est, en fin de compte, folie.

La note, l'aphorisme.

Georges Perros, et par son livre et par la préface à son livre, nous demande, avec la force ombrageuse qui lui est propre, de faire droit à une littérature partielle, celle de la note et celle de l'aphorisme[1]. Il les distingue, il voudrait

1. Georges Perros : *Papiers collés* (Gallimard, collection « Le Chemin »).

les distinguer. La note est écrite en marge. C'est une réplique, donnée à la hâte, que personne n'entend et que personne n'attend, parfois tentée par la recherche de l'inattendu et contente de cette vivacité qui peut finir en trait d'esprit. C'est qu'elle voudrait se confier à l'instant, elle croit en l'instant, elle s'offre à lui comme il s'offre, avec l'idée naïve qu'il est bref et demande une liberté sans durée. Mais comment et pourquoi prendre note de l'instant ? Pourquoi lui demander de laisser cette marque, cette trace, cette tache : cette note ?

Écrite en marge, si elle s'écrit en vue de la marge et par attrait et souci marginal, la note se transforme et se laisse prendre dans le réseau invisible de l'aphorisme. L'aphorisme, patient et secret, se nourrit de la note, à la manière dont l'araignée vit de la désinvolture de l'éphémère. L'aphorisme serait donc tout proche et le contraire de la note. Celle-ci est impatiente, l'autre la patience même ; l'une est irréfléchie, sans attention, d'une franchise qui révèle tout en deux mots ; l'autre est le trait caché de ce qui se cherche sans se révéler. La note, incapable d'attendre, écrit en marge. L'aphorisme, toujours en attente, est l'index qui désigne silencieusement la marge où il n'est rien qui puisse s'écrire.

Je ne sais s'il faut s'attarder à cette délimitation de l'aphorisme, opposé à la note, et où celle-ci tombe presque nécessairement, par l'exigence de l'attention et l'attrait d'un secret plus central. Le terme d'aphorisme est peut-être trompeur ou dénonciateur : c'est la puissance qui borne, exactement la définition. Seulement cette forme, qui ainsi enferme et ne se complaît nullement dans les plaisirs lâches de la spontanéité, ne se développe pas et ne se déploie pas. Elle est, au contraire, comme retirée en elle-même ; elle est son propre horizon — l'aphorisme, c'est l'horizon —, celui d'une parole unique, solitaire, toutefois fragmentée, mais c'est un étrange fragment : il semble devoir servir à reconstituer un plus vaste ensemble, et en même temps il est, à titre de fragment, déjà complet, entier en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée.

La forme aphoristique, étrangère à la note par quelque chose de sombre, de concentré, d'obscurément violent, qui

la fait ressembler au crime de Sade, est bien davantage opposée à la maxime, cette sentence à l'usage du beau monde et polie jusqu'à devenir lapidaire, tandis que l'aphorisme, comme le dit bien Georges Perros, est aussi insociable qu'un caillou (mais une pierre d'origine mystérieuse, un grave météore qui, à peine tombé, aimerait se volatiliser). La forme aphoristique, avec tous ses dangers et ses pouvoirs, est représentée supérieurement par Nietzsche. Qui médite sur Nietzsche passe par la nécessité de cette forme : elle est liée en lui à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse (celle d'un homme qui pense en marchant et selon la vérité de la marche), davantage à l'exigence secrète d'un tout qui ne se ferme pas en système ; mais elle vient aussi de la souffrance du travail, de ses yeux malades, de son esprit tout en élan et en chute. « La brièveté, le détestable style télégraphique auquel m'ont obligé et ma tâche et mon œil... » Mais ailleurs : « L'aphorisme où je suis le premier des maîtres allemands est une forme d'éternité ; mon ambition est de dire en dix phrases ce que cet autre dit en un livre — ne dit pas en un livre. »

Je laisse de côté ce que peut attendre de cette forme la pensée qui s'en contente (mais elle n'est authentique que si la pensée ne s'en contente pas, non pas du reste en ceci que l'on devrait toujours s'efforcer de faire œuvre d'exposition systématique où de se donner une conception unifiée du monde, mais par le sens nécessaire qu'il faut lui reconnaître dans la contestation qu'on lui oppose). Si l'on s'en tient aux genres littéraires, l'on peut demander : y a-t-il un art proprement discontinu, ou encore que signifie la discontinuité comme forme, si l'idée de forme est donnée comme pur moyen de limiter la dispersion, soit en laissant ce qui est épars prendre forme, soit en l'unifiant par une contrainte extérieure ? La poésie est la dispersion même qui, en tant que telle, trouve sa forme. Ici, une lutte suprême est engagée contre l'essence de la division et pourtant à partir de celle-ci ; le langage répond à un appel qui remet en cause sa cohérence héritée ; il est arraché à lui-même ; tout est rompu, brisé, sans rapport ; on ne passe plus d'une phrase à une autre, d'un mot à un autre. Mais, une fois détruites les

liaisons intérieures et extérieures, se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, et non pas les mots, mais leur présence qui les efface, leur absence qui les appelle — et non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition. Je lis cela dans les poèmes de Jacques Dupin, cette puissance de continuité née de la discontinuité, poèmes gravement et tendrement nocturnes et qui demandent qu'on dise d'eux ce qu'ils disent de la nuit : « *La nuit qui nous attend et qui nous comble, il faut encore décevoir son attente pour qu'elle soit la nuit.* » Ici, l'attente est portée par chaque mot même, et en chaque mot il y a réponse à l'inexprimé, refus et attrait de l'inexprimé. « *Et le paysage s'ordonne autour d'un mot lancé à la légère et qui reviendra chargé d'ombre*[1]. »

Le théâtre, je le « note » en passant, est l'art de jouer avec la division en l'introduisant dans l'espace par le dialogue. La notion de dialogue est tardive. Dans les plus anciennes formes scéniques, chaque parole parle solitairement, tournée seulement vers les hommes qui se sont réunis religieusement pour l'entendre ; il n'y a pas de communication latérale ; c'est au public que s'adresse celui qui parle, dans une plénitude qui exclut toute réponse, parole d'en haut, dans un rapport sans réciprocité. Mais, dès que la parole se divise pour aller et venir sur la scène, la relation avec le public change ; la distance s'approfondit ; ceux qui sont là en bas pour entendre n'entendent plus immédiatement, mais à titre de médiateurs, par leur attention qui porte et supporte tout. Le silence est désormais *en tiers*, jusqu'aux époques où l'on finit par oublier le silence, l'idéal étant de dialoguer avec naturel comme dans une conversation de société. La discontinuité est alors perdue, au profit d'une continuité de surface. (Le théâtre de Genet est, au contraire, un art de la profonde discontinuité.)

Quant à la narration, je ne voudrais pas entrer dans ce sujet immense. Je rappelle seulement ce que Proust nous a appris : c'est dans une œuvre où la continuité n'est plus

1. Jacques Dupin : *L'Épervier* (éditions G. L. M.).

celle de la durée linéaire, mais la condensation mouvante de couches superposées et la traversée simultanée de versions successives que les découvertes de l'instant, les pures illuminations discontinues, peuvent le mieux se donner et se retenir. En général, le roman moderne, roman d'un monde sans cohérence (on l'affirme), a surtout donné lieu à des recherches de la continuité en tous sens, œuvres de cohésion massive (celles de Joyce, Faulkner, Broch, et aujourd'hui, avec une aisance presque trop sûre, L. Durrell), œuvres où pourtant l'interruption et la rupture sont sans cesse présentes et dissimulées, plutôt que maîtrisées. D'où l'on pourrait conclure qu'inversement c'est une mémoire (ou une narration) vide, avec des souvenirs épars, sans rapport, qui nous restituerait le mieux l'espace de la pure continuité, là où le mémorable n'a plus cours et où il ne s'agit plus de se souvenir ou d'oublier, mais, se souvenant, d'être fidèle à l'oubli dans l'espace duquel l'on se rappelle et, oubliant, fidèle à la venue qui nous fait souvenir. Mais, ici, c'est un film que j'évoquerai.

MAURICE BLANCHOT

REMARQUES
SUR TALLEMANT DES RÉAUX

J'aime Tallemant. Le premier tome des *Historiettes*, tel que vient de l'établir Antoine Adam, pour les Éditions Gallimard, l'occasion aussi des propos que la Radiodiffusion Française a bien voulu me demander de prononcer m'ont conduit à faire les réflexions que voici sur un texte où je m'étais souvent promené.

***

Un auteur d'historiettes a de quoi se faire soupçonner. Pour qu'une anecdote ait de la profondeur et du trait, il est nécessaire qu'elle parle plus haut qu'elle-même. Ou elle nourrit la réflexion, ou elle n'est qu'une amusette de valet. La plupart des curieux le sont petitement. Leur jeu ne va pas plus loin que le trou de la serrure. Or ce qui ne conduit pas à l'universalité ne mène à rien.

Le remède, et qui ne vaut guère mieux que le mal, consiste à sauver la pauvreté des remarques par l'importance du personnage auquel on les accroche, comme si des niaiseries cessaient d'être niaises quand on les rapporte à un grand homme. Or il faut avoir un esprit supérieur pour en découvrir les marques dans un autre. Que de soleils n'ont été aperçus que du coin de l'œil ! On dirait d'ailleurs, et c'est l'excuse des sots, que les meilleures têtes se sont reposées de leur excellence dans de brusques folies. Comme la bizarrerie est sensible à tout le monde, la mémoire des imbéciles en est frappée. Une imagination vive trouve toujours un stupide pour se moquer d'elle. Mais supposons que notre Plutarque

soit capable de profondeur et d'humilité, mettons qu'il soit tenté par la singularité de ses modèles et qu'il s'épargne de les traiter de haut, n'arrivera-t-il pas que, pour faire le conte bon, il renchérisse un peu sur les caprices des fantasques? Le défaut de toute charge est de viser à l'essentiel et de garder précisément ce qui n'est pas essentiel.

Reste pourtant le pur honneur de la vérité. Puisqu'un historien n'a, pour se soutenir, que ses oreilles et son jugement, n'est-il pas raisonnable de croire plutôt Tallemant lorsqu'il parle de la marquise de Rambouillet que Tite-Live parlant de Romulus et Michelet de Jeanne d'Arc ? Face d'homme, comme on dit, fait vertu, et Tallemant est presque toujours présent dans les personnes qu'il représente. Il a vu, il a entendu, il a du moins reçu la déposition des gens qui avaient vu et entendu. La force des mémoires est une grâce de la mémoire. Il y a une promesse de génie dans la chaleur des souvenirs.

Oui, dit l'éternel mécontent, qui est l'esprit même, je conviens que le grand art a besoin de toucher terre pourvu que vous tombiez d'accord avec moi que les contemporains ont la vue basse. Lorsque Tallemant nous rapporte ce qu'il sait de Pascal, de Françoise d'Aubigné ou de M^me^ de Sévigné, il en sait beaucoup moins que nous. La perspective nous a tellement instruits que le caquetage de Tallemant sonne creux.

Là-dessus, je ne défendrai pas toujours Tallemant. Il se hâte trop de rire, et il a moins de goût pour la vérité que pour ses scandales. Sa médiocrité vient de ce que, par complexion, il court après la rareté, cependant que, par malice, il n'a dans l'esprit rien d'élevé ni de rare — coq étrange qui ne vit pas de perles et qui ne peut s'empêcher d'y frotter son bec. Tallemant est de ces hommes qui n'ont pas le génie du miel. Ouverts à beaucoup de choses, ils n'en gardent presque rien. Ce sont des corsaires légers — c'est une race trop aisément alléchée par les hameçons de feu où elle se prend.

Hé bien ! direz-vous peut-être, si cet auteur-là pèse peu dans vos balances, à quoi bon vous en soucier? Je ne tirerai, s'il vous plaît, le rideau qu'insensiblement.

***

Ce qui frappe d'abord, dans Tallemant des Réaux, c'est qu'il n'ennuie jamais son lecteur. On ne songe pas à compter les pages. Cet homme est gai, et il nous anime de sa gaieté. Il nous divertit parce qu'il n'a écrit que pour se divertir. Les *Historiettes* étaient trop vraies et trop vertes pour n'être pas des enfants posthumes et très posthumes. On attendit deux siècles pour les donner au public, et leur étonnante liberté fit croire alors qu'elles étaient fausses. Tout esprit vif et qui dit plaisamment les choses déconcerte les sots qui se sont fait une habitude de dormir tout habillés. On s'est forgé de Richelieu, de Louis XIV et de leur siècle une opinion si pompeuse et si morne, on les a si bien cousus dans leur grandeur que la moindre bandelette arrachée aux momies tient presque du sacrilège. Or Tallemant n'est point du tout un embaumeur. Il admire difficilement. Il est né français, c'est-à-dire profanateur. Avouons toutefois que nous sommes à présent plus tendres à l'imposture que ne le furent les sujets du roi Louis XIII. Jusqu'aux filles de cuisine appellent fond le cul des artichauts. La perversité a la plume honnête. Tallemant est d'ailleurs un Rabelais qui a passé par l'hôtel de Rambouillet sans s'y gâter. On le voit à son style où se sont alliées sans disparate la veine franche et populaire, la métaphore qui a la force de la vie, avec l'allégresse, la netteté, la concision des beaux esprits. S'il ne se fût frotté aux précieuses, Tallemant eût poussé la gaillardise jusqu'à la grossièreté. En revanche, il a été préservé, comme M^me^ de Sévigné, des pointes et du tortillage, par la santé de son naturel. Il y fallait aussi les ressources d'un goût très ferme. En somme, la hardiesse de ses jugements ne diffère pas beaucoup des sentences qu'a rendues la postérité. Mais Tallemant a plus de mérite que nous. Il nous est trop aisé d'être sages. Nous n'avons aucun effort à faire pour exorciser les fantômes de Voiture ou de Chapelain. N'oublions pas toutefois que ces demi-talents ont trouvé des prôneurs et des fanatiques. Souvenons-nous que Delille a été le grand poète du premier Empire, que Béranger a régné plus

longtemps que Louis-Philippe ; enfin, il ne restera de nos illustres de maintenant que les surprises de l'avenir. Nous avons nos Conrart et nos Godeau. La sincérité de Tallemant a cet avantage sur la nôtre qu'elle a su attendre et que nul n'est sincère sans une patience d'ange ou de démon.

Car il y a du démon dans Tallemant des Réaux. Si la lecture des *Historiettes* est un plaisir, elle n'est souvent qu'un amusement. Ce qu'il y a d'insatiable dans la curiosité la rend sourde à la satiété de ceux qui pensent. C'est bientôt une rage que de tenir registre de tout et de rien. On fourre le clinquant avec l'or. On prend un bon mot pour une idée. On s'imagine qu'il suffit d'être médisant pour être attachant. Mais les hommes sont ainsi bâtis qu'ils paient très cher les bouffons, mais qu'ils les méprisent. Il y a loin d'une maîtresse divertissante à une épouse légitime. Nous sommes si peu sérieux que nous avons juré de paraître éternellement sérieux. Or Tallemant doit aux enveloppes les plus minces d'un conte cynique le nombre assez grand de ses fidèles.

***

Il arrive qu'on parle à de grands poètes et qu'on se frotte à des hommes surprenants qu'on avait admirés dans leurs ouvrages. Ces gens-là sont rarement ce qu'ils font, soit qu'ils s'amusent à nous déconcerter et qu'ils se reposent d'être sérieux en cessant de l'être, soit que la lenteur à concevoir et à écrire s'accorde mal avec le feu de la conversation, car il y a une éloquence de plume et une éloquence de bouche, soit qu'un naturel sauvage et secret ne veuille pour public que le peuple invisible des lecteurs, soit enfin qu'un visage bizarre, une prononciation vicieuse, un habit ridicule, dérangent ce pays des chimères où nous logeons sottement les auteurs. Nous disons trop vite qu'ils ne ressemblent pas à eux-mêmes sous prétexte qu'ils ne ressemblent pas à nos songes. C'est encore par idolâtrie que nous brisons les idoles. Elles étaient pourtant moins trompeuses que nous ne le croyions. Voyez plutôt Malherbe, tel que l'a peint Tallemant d'après Racan.

Il n'avait pas beaucoup de génie, c'est-à-dire que ses pre-

miers vers étaient pitoyables, qu'il avait trente ans quand il fit la pièce à Du Perrier, qu'il barbouillait une demi-rame de papier pour corriger une stance. Il prétendait lui-même qu'il fallait se reposer dix ans d'avoir écrit cent vers. En somme, Tallemant confond, comme tout le monde, la facilité avec le génie. Or il y a fagots et fagots. La stérilité n'a pas d'histoire. Mais il y a un ramage et une aisance à bon marché qui ne coûtent rien à la pensée parce qu'ils ne méritent même pas qu'on y pense. Cette fausse abondance est la punition des écrivains qui ne trouvent plus d'obstacle en eux-mêmes et qui baptisent voie royale leur insipide dévoiement. C'est l'eau fade des fleuves qu'on a crus grands parce qu'ils étaient longs. Nous avons nos Scudéry, nos La Calprenède, que je ne nommerai pas de peur de décourager nos libraires et le gros de leur troupeau. Je ne citerai aucun de ces faiseurs de romans qui ne sont des colosses que par l'argile de leurs pieds, car la difficulté acquise est l'unique remède de la facilité naturelle. Mallarmé eût pu être Leconte de Lisle, Lingendes disait de Malherbe qu'il abattait l'esprit aux gens. C'est que Malherbe ne s'épargnait pas lui-même dans l'art où il excellait. Il se payait des mots d'autant moins qu'il en connaissait la source et le timbre. Il y a dans Malherbe un pédant de l'antipédanterie. Ronsard avait érigé la poésie en sacerdoce. Je ne suis, dit Malherbe, qu'un arrangeur de syllabes. Ronsard faisait le prince au-dessus des princes. Malherbe avoue qu'un poète n'est pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles. Le Père Luxure, comme on l'appelait, soupçonnant l'une de ses maîtresses de caresser un rival, prend les deux mains de la perfide dans l'une des siennes et, de l'autre, la soufflette avec tant de sincérité que, de son lit, elle crie au secours à tue-tête. J'admire aussi cet orgueilleux, ce querelleur, ce Normand processif, d'avoir été, parmi les gens de lettres, l'un des esprits les plus libres qu'on eût connus. Quelqu'un pleurait la perte d'un grand seigneur ; Malherbe : « Monsieur, laissez là vos regrets. Vous ne manquerez jamais de maître. »

Je loue Tallemant d'avoir conservé, par le décousu du récit, la chaleur de la vie. Ce que la postérité avait changé en pourriture noble et en lettres d'or, Tallemant nous en rend

la précieuse faiblesse, l'injustice, la colère. Le mauvais Plutarque est celui qui ne retient d'un grand homme que sa grandeur, ou, au contraire, ses pauvretés. Il ne fallait pas séparer l'ivraie d'avec le blé. Personne n'a figuré, dans les arts ou dans les lettres, qui n'ait fait un excellent usage de ses défauts. Cette lumière avait besoin de ces noirceurs. Trempez Racine dans le miel, et Jean Racine n'est guère que Louis Racine. Otez à la sainteté ce qu'elle eut d'ignoble et cette légende dorée n'instruit point. Le conservatoire des ténèbres est indispensable au Panthéon. Tallemant savait cela, et il est utile que, par d'autres exemples, il vous en persuade davantage.

***

C'est de la marquise de Rambouillet que Tallemant tient la plus grande et la meilleure partie de ce qu'il a écrit. Voilà une étrange confidence. Quel attrait des contraires a réuni, dans la plus pure des chambres bleues, cette exquise mais un peu froide Italienne et ce Français nerveux, ardent, polisson ? C'est que l'un et l'autre eurent le loisir d'être curieux avec un fond de raison qui les portait à s'amuser des extravagants dont ils faisaient collection, qui dans un hôtel très magnifique, qui dans des papiers très secrets. On néglige trop souvent l'ascendant qu'ont les fous sur les sages, c'est-à-dire une certaine manière qu'ont les sages d'être un peu fous par procureur. Les aventures du délire séduisent les têtes où il y a du plomb et les cœurs qui manquent d'excès. Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu n'es pas. Arthénice, sur qui se réglèrent tant de précieuses et si ridicules, fut judicieuse et posée. Elle jurait que, si on ne l'eût point obligée à se marier, elle fût demeurée fille. Excellente amie, elle avait le goût des choses de l'esprit jusqu'à en respecter les seules apparences. Il y a eu, dans l'histoire de nos lettres, plusieurs fées qui ont tenu la baguette sans tenir la plume, comme si la pudeur et la discrétion étaient la grâce efficace des égéries. Arthénice et Mme Récamier sont un peu sœurs et un peu sucrées du même sucre. Elles furent également complimenteuses, cérémonieuses,

craignant la lumière ou le feu, divinités enfin du demi-jour et des belles idées. Arthénice aimait à deviner, comme ceux qui veulent surprendre sans être surpris. Elle pariait du haut de sa fenêtre si tel homme qui venait à cheval était un apothicaire et quel était son prénom. On avait alors la rage des portraits. Ce qui faussait le jeu, c'est que, par vanité, on rendait public ce que, par politesse, on rendait fade. L'amour-propre est trop éveillé pour ne pas se blesser des sincérités les plus douces. Tout cela finit en badinage et en soupe au lait. Tallemant et Saint-Simon ont bien fait de ne parler qu'au travers d'un cercueil. Certains d'entre nous sauront peut-être si M. Jean Cocteau, qui compose, dit-on, ses mémoires d'outre-tombe, osera parler comme la mort. Il me semble qu'il est impossible à un écrivain, et d'autant plus qu'il a déjà battu le tambour, d'attraper la désinvolture admirable d'un inconnu qui nous a jeté, du bout des siècles, un manuscrit que le hasard des notaires a sauvé. La célébrité, eût-elle le dessein d'être scandaleuse, est enfermée dans le carton de son théâtre. La liberté de Tallemant vient de ce qu'il n'avait pas à ménager l'opinion que nous aurions de lui. N'étant rien ni de rien, il pouvait tout dire. Que saurions-nous des précieux, n'eût été ce petit homme qui écrivait bien sans se mêler d'écrire et qui considérait du même œil un cardinal, un poète crotté, un roi, une courtisane, pourvu qu'il y eût de quoi rire ou s'étonner ? Si quelqu'un trouve que, dans cette galerie, la place que tiennent les amours est exagérée, qu'il se remette devant les yeux les bizarreries de la réminiscence. De quoi nous souvenons-nous sinon d'une suite mal cousue de coups d'État contre l'habitude, contre l'inattention, contre l'ennui ? Or les surprises du cœur ou des sens, parce qu'elles dérangent la vie des hommes, parce que la cicatrice en est dure et tendre, marquent davantage dans le calendrier secret. Tallemant conte que la reine mère regarda fort le poète Gombaud le jour du sacre. Elle ne l'avait jamais vu sans émotion parce qu'il ressemblait à un homme qu'elle avait aimé à Florence. Voici une autre anecdote. L'amiral de Villars était si fou de M^lle^ de Vitry, qui était galante et spirituelle, qu'au fort d'un combat, en Picardie, il se mit à baiser un bracelet de ses cheveux, disant :

« En bonne foi, j'y crois comme en Dieu. » Villars ne laissa pas d'être tué. Mais les deux historiettes sonnent juste. On y reconnaît l'extravagance des amants. En revanche, je ne donnerais pas un sou de cette même demoiselle qui demanda au cardinal du Perron si faire l'amour était un péché mortel. « Non, répondit-il, car, si cela était, il y a longtemps que vous en seriez morte. »

On voit à plein, dans cette mauvaise plaisanterie, qu'il faut, dans Tallemant, distinguer le mot qui n'est que bagatelle et polissonnerie d'avec le sérieux des passions.

***

Tallemant aimait trop les extravagants pour ne pas trouver parmi les gens de lettres de singuliers modèles. Car c'est une espèce à part que celle des écrivains. L'un d'eux, saint Augustin, les appelait animaux de gloire. Excellents ou médiocres, ils sont condamnés à la vanité et à la jalousie. On ne vit pas du tapage sans en avoir le timbre fêlé ! Je n'ai connu aucun auteur qui supportât les restrictions les moins arbitraires et qui ne prétendît à être adoré dans les termes où il s'admirait lui-même. Aussi la critique a-t-elle dégénéré en un commerce de louanges. La flagornerie a toujours mené assez loin du côté des places et de l'argent. Qui est pour les vivants, les vivants sont pour lui. Force récompenses littéraires sont des échanges de civilité ! S'il arrive que le talent y trouve son compte, c'est par surcroît, non par principe. Chapelain, qui fut un des plus grands fantômes qu'ait produits la magie du compliment, excusait toutes les fautes de la confrérie et disait d'un sot livre : « Cela n'est pas méprisable. » Voilà le chemin de la richesse et des honneurs. La cabale en impose. Tallemant va jusqu'à soutenir que l'ode au cardinal de Richelieu est l'une des plus belles de notre langue. On fut sur le point de prendre Chapelain pour Péguy. Plutôt un franc bouffon tel que Boisrobert. Ceux pour qui la malice est un jeu n'ont pas de fiel. Comment les intrigants ne seraient-ils pas serviables ? Le succès des médiocres excuse le leur. Le cas de Vaugelas est différent. Ce fut un véritable savant qui parlait bien et qui pouvait apprendre à

bien parler. On le fit gouverneur de deux enfants dont le cadet était bègue, l'aîné sourd et muet. Le sort se plaît à brouiller les dés. Tallemant reproche à Vaugelas d'être crédule. Ceux-là le sont aisément qui, occupés d'une seule chose, s'en rapportent du reste à autrui. A plus forte raison, quel moyen qu'un poète aussi enfoncé dans son art qu'un La Fontaine ou un Racan échappe aux quolibets des imbéciles qui ont l'œil à tout parce qu'ils ne sont profondément attentifs sur rien? Un poète a pour unique souci ce qui n'est le souci de presque personne. Il y a aussi une littérature de bonne compagnie. Ce fut l'ingéniosité de Voiture que d'avoir l'oreille des femmes. Il les a cajolées. Il était de niveau avec les salons. Moderne et emporté par la mode, il a duré autant que les rubans des précieuses. Quelle avant-garde n'est bientôt massacrée? Ce qui survit tourne au chapeau pointu. L'Académie, telle que Tallemant la vit naître et telle qu'elle a persévéré jusqu'ici, n'a d'autorité que mondaine. L'usage des mots y a moins de prix qu'une certaine manière d'être fêtant et fêté. De cette chambre bleue que Richelieu garnit de ses créatures, que demeure-t-il dans nos bibliothèques? Une leçon, d'ailleurs inutile, comme elles sont toutes, d'humilité. Ce Voiture qui, pour se chauffer les pieds, quittait ses galoches en présence d'une princesse, car les grandes dames ont toujours souhaité qu'on les traitât impudemment; cet abbé de Boisrobert dont la chasuble était faite d'une robe de Ninon ; ce Chapelain qui avait des bottes où il était noyé, un habit de satin colombin et des mouchoirs si noirs que cela faisait mal au cœur; ce Conrart, qui s'arrachait publiquement les poils du nez ; ce Godeau, qui écrivit en un jour trois cents vers en stances de dix ; ce Ménage à qui d'Ablancourt disait : « J'ai mauvaise opinion de tes vers grecs, car je les entends trop aisément », maître pourtant de M^me^ de La Fayette et de M^me^ de Sévigné; ce Benserade, qui s'entoura de commodités et de carrosses vu qu'il était le mignon de couchette d'une vieille folle et qu'il avait mis en rondeaux les métamorphoses d'Ovide ; songeons que ce furent les illustres d'un siècle qui nous semble ridicule comme nous semblerons ridicules aux siècles qui suivront le nôtre. Mais nous ne manquons pas d'illusion sur nos contemporains;

Tallemant n'était pas dupe des siens. Il corrige l'orgueil de famille qui fait dire à Mme Périer que Pascal a inventé la géométrie. Les gens qui ajoutent aux merveilles ne savent pas qu'ils les désenchantent.

***

L'histoire, c'est, à mes yeux, l'histoire du cœur et celle de l'esprit. Lorsque Tallemant nous dit, par exemple, que son ami Perrot d'Ablancourt s'amusait par paresse à des traductions, et que, d'autre part, il contrefaisait les gens avec beaucoup de naturel et de gaieté, voilà une lumière sur le caractère des érudits. Ce sont des imitateurs à qui l'impuissance de la volonté ôte le goût de produire quelque chose d'eux-mêmes. Ils ont le sentiment d'avoir l'oreille fine et d'être incapables de chanter juste. Les trop longues besognes dissimulent la paresse de l'intelligence. Tel sue de la plume et rapetasse et rapetisse en qui je n'aperçois pourtant qu'une studieuse fainéantise. Ce fut un peu celle de Tallemant. Il faisait collection d'amourettes comme d'autres collent des papillons sur des bouchons. Mais la comparaison cloche. On n'observe pas son semblable comme on observe une fourmi. Ici, les petits faits vrais, pour parler comme Stendhal, mènent beaucoup plus loin qu'eux-mêmes. Il me semble que, dans le métier littéraire, on trouve deux sortes d'ouvriers. Les premiers apportent les pierres, les seconds les mettent en œuvre. Les premiers sont des carriers, les seconds fournissent une longue carrière. Or les grands auteurs ont effrontément pillé les petits. Il faut n'avoir jamais feuilleté le dictionnaire de Pierre Bayle pour s'imaginer que Voltaire est sorti d'un œuf enchanté. Mais le beau privilège des aigles, c'est qu'on oublie, voyant leurs ailes, tous les lièvres qu'ils ont mangés. On reconnaît les génies inimitables à la force de leur digestion. Quel estomac d'autruche que l'estomac de Shakespeare ! Il n'y a pas dans Racine ou dans Chénier un trait qui soit de leur cru, car le don de vivre est justement le don de métamorphose. On sait que, parmi nos écrivains, celui qui davantage fut accusé de plagiat, c'est Molière. Écoutons là-dessus une anecdote de

Tallemant. Boisrobert, dit-il, feignit la rencontre, chez un notaire, du président de Bercy avec son fils qui cherchait de l'argent à gros intérêts. Le père lui criait : « Ah ! débauché, c'est toi. — Ah ! vieux usurier, c'est vous, répondait le fils. » Tout le monde a reconnu la scène fameuse de *L'Avare*. La différence est dans l'exécution. Boisrobert et, dans d'autres endroits, Boursault ou Scarron, se sont contentés d'une ébauche et d'un jet de gaieté. L'art de Molière a fait entrer l'accident dans la substance et la chiquenaude dans le mouvement d'un monde. A quoi bon insister ? On comprend que les *Historiettes* sont plutôt une mine qu'une bijouterie. Une langue sûre et le tour vif de la phrase, le naturel et une franchise qui n'est pas dépourvue d'agrément ne suffisent pas à établir un auteur. Il y a toujours eu des gens, en France, à qui le bon usage des mots et la fermeté de la syntaxe ont été donnés en héritage. Cela est précieux, et c'est un droit de bourgeoisie. Mais ces grâces-là ne sont pas la grâce. N'attendons de Tallemant que les heureux loisirs d'un observateur malicieux. Cela ne veut pas dire que les bornes de l'auteur doivent être les limites du lecteur. Il y a de quoi s'instruire dans cet homme qui n'enseigne rien ; il y a de quoi réfléchir sur de pures anecdotes, soit en les rapprochant, soit en nous approchant d'elles. Les gens légers ne rencontrent partout que leur propre inapplication. La nourriture va à ceux qui ont faim. Du moins Tallemant aiguise-t-il l'appétit et ce n'est pas peu de chose que les grains de moutarde. Je renvoie à la parabole du sénevé. Tallemant n'était pas d'ailleurs un huguenot à brûler. Il s'était converti plusieurs années avant d'y avoir été convié par les dragons de Louis XIV. Mais l'esprit de piété est tout absent des *Historiettes*. On ne se moque pas d'une religion sans se moquer aussi de la sienne et peut-être qu'il n'y a pas de liberté exquise sans une pointe de libertinage. Disons à la décharge de Tallemant qu'il vécut dans un temps de guerres sacrées. Il cessa d'écrire dès qu'il fut malheureux, et il le fut, à la fin de sa vie. Que notre silence respecte le sien.

ROGER JUDRIN

L'ŒUVRE POÉTIQUE DE PIERRE REVERDY

Le Livre de mon bord (Mercure de France), recueil de notes écrites entre 1930 et 1936 dans une période de silence poétique, aide beaucoup, comme *Le Gant de crin*, malheureusement épuisé, à éclairer l'œuvre de Reverdy. Ainsi est-il très frappant que, parmi ces notes qui concernent des problèmes moraux, psychologiques, sociaux, religieux ou littéraires, et qui gardent admirablement cachée la vie de l'auteur, les seules où le monde extérieur réapparaisse avec quelque intensité décrivent des paysages d'hiver ; une fois ce que Reverdy nomme la « féerie poignante » de cette saison, une autre fois : « Matinée de givre et soleil éclatant. Prodigieux décor. Atmosphère limpide, légère, piquante. Un coup de vent, cette nuit, a tiré le rideau de brume en sifflant, comme les anneaux sur la tringle. Et tout le poids de ce ciel gris est soulevé... » De ces deux passages, je rapprocherai encore une admirable vision de bonheur, au cours d'une maladie : « Des légions silencieuses pénétrèrent sans bruit dans ma chambre. Les personnages entraient avec tous leurs bagages, leurs maisons, leur pays d'origine et leurs ouvrages. Une infinie diversité de ciels et de climats, de langues incompréhensibles. Mais ce qui me ravissait le plus, c'était la lumière si vive qui éclairait tous les visages. Jamais une occasion pareille de lire le bonheur, sur l'enseigne lumineuse de l'âme. Chaque ligne était une effusion de joie, chaque trait une douce parole, chaque ride un souvenir serein qui conduisait dans le brasier de douces larmes... » Et enfin cette précieuse remarque : « Un torrent de pensées violentes, tumultueuses et limpides. Le flot d'une cascade qui plonge dans le creux du rocher comme une dague. La lumière est

dans chaque goutte qui éclate dans l'air sec, avide, éblouissant. »

■

Ces quelques citations rapprochent, mieux que toute analyse, de la poésie de Reverdy. On pourrait presque traduire : « La poésie est dans chaque mot qui éclate sur la page sèche, avide, éblouissante... » Ce ne serait pas un jeu. L'univers de Reverdy a pour modèles la limpidité hivernale, les merveilles du givre, l'éblouissement des cascades ; ou, par moindre bonheur, les voiles de la pluie, la fuite des nuées, les lueurs des vitres. Feuilleter ses recueils successifs ne peut que confirmer et préciser cette vue.

L'ambition du poète n'a pas été de bâtir dans ses vers le vaste et noble édifice dont Claudel ou Saint-John Perse se sont faits les architectes successifs ; pas plus que d'apprivoiser le dehors grâce à un chant savamment assourdi et liquide, comme l'a tenté et réussi Supervielle. Le fond de l'expérience humaine de Pierre Reverdy semble avoir été sombre, et peut-être s'est-il agi pour lui avant tout de rendre l'atmosphère de sa vie plus respirable (« Et tout le poids de ce ciel gris est soulevé... » thème que reprendra le titre d'André Du Bouchet : *Sans couvercle*). Pour Reverdy, le poème est un état de la réalité non pas plus ferme, durable — comme d'autres le pensent —, mais au contraire plus précaire, plus hasardeux ; et plus intense : « ce que le feu est au bois ».

Attendons-nous donc à trouver dans l'œuvre de Pierre Reverdy le reflet de cette merveilleuse et fragile limpidité entrevue comme le plus haut bonheur, et, par-dessous, le grondement du désastre, s'enflant avec les années.

■

L'œuvre poétique de Reverdy tient presque entière en deux volumes : les poèmes de 1915 à 1922 chez Gallimard, sous le titre de *Plupart du temps*, les poèmes de 1925 à 1949 (outre quelques inédits plus anciens) dans *Main-d'œuvre* (Mercure de France). En gros, le recueil de Gallimard correspond à la période parisienne de Reverdy, au temps de Montmartre et des amis célèbres : Max Jacob, Juan Gris, Apollinaire, Picasso ;

tandis que le deuxième rassemble les œuvres de la retraite à Solesmes. Signalons enfin que Michel Manoll et Jean Rousselot ont publié chez Seghers le seul ouvrage critique existant sur Reverdy, avec un choix de poèmes; et que l'œuvre dernière-née du poète fut *La Liberté des mers*, un grand livre des éditions Maeght, illustré par Braque.

*

Relisant ces poèmes du temps du cubisme, j'ai été frappé surtout par leur *délicatesse*, au meilleur sens du mot. Ils ressemblent sur la page à des toiles d'araignées, à des constellations, aux dessins de la pluie sur le carreau blanc. Chaque cellule rythmique, puisqu'il s'agit de cela plutôt que de vers, est un signe, un appel, une lueur, séparée des autres par des vides, par de l'air. Encore ces cellules ne désignent-elles pas des points immobiles, mais signalent-elles un bruit, un mouvement, une lumière (sans épaisseur, sans couleur, presque sans matière), de sorte qu'une image plus exacte encore du poème serait celle-là même qu'a donnée Reverdy du poète : « un faisceau sensible de reflets » ; ou une petite sculpture verbale très ajourée, dont chaque élément désignerait des passages et non des arrêts ou des masses. Rien n'est plus éloigné que ces textes, le plus souvent brefs, d'une musique fluide et continue, bien que chaque élément en soit délicatement mélodieux, avec une prédilection pour les syllabes « froides » (*i*, *u*) et les dentales, comme si les plumes du glacial cygne mallarméen s'étaient éparpillées dans l'espace. Des assonances, des rimes parfois, assurent un lien discret entre ces légers éléments. Presque pas d'épithètes. Des substantifs, parmi lesquels reviennent inlassablement *tête*, *regard*, *œil*, *porte*, *fenêtre*, *mur*, *chemin*, *allée*, *bruit*, *pas*, *lueur*, et des verbes, presque tous désignant des mouvements (et souvent des dislocations, des dissolutions, des disparitions) ou le fait de parler, d'écouter, d'appeler.

Le sentiment dominant est celui de l'attente, de la crainte plutôt que de l'espoir, et d'une ouverture maintenue vers le possible, qui se dérobe toujours. J'ajouterai que cette extrême délicatesse (où le « modernisme » de 1920, celui qui envahissait l'œuvre d'un Cocteau, a très peu de part)

n'aboutit pas à un intimisme ; c'est plutôt un dépouillement sans lourdeur, l'effet d'une sensibilité aiguë à certains appels d'air, presque imperceptibles, et que voile souvent une tristesse retenue :

Sur le seuil personne
Ou ton ombre
Un souvenir qui resterait
La route passe
Et les arbres passent plus près
Qu'y a-t-il derrière
Un mur
des voix
Les nuages qui s'élèvent
Au moment où je passais là
Et tout le long une barrière
Où sont ceux qui n'entreront pas

(Route)

Pendant toutes ces années, et plus tard encore jusqu'à la coupure de 1930-1937, Pierre Reverdy exécute des variations innombrables, fort subtiles, sur ces quelques thèmes, et il n'y a pas de doute que, pour son lecteur, elles ne soient trop nombreuses. Le choix attentif d'une vingtaine, d'une trentaine d'entre elles, ferait mieux briller le pouvoir original et pur de ce poète.

*

Nulle rupture, certes, n'apparaît entre les poèmes de Paris et ceux de Solesmes, réunis dans *Main-d'œuvre*. C'est le même effort qui se poursuit dans le même monde, mais d'emblée avec une fermeté plus grande, bientôt avec plus de dureté, d'âpreté, de véhémence.

On pourra noter, entre autres observations sur la structure du poème, l'absence à peu près totale de subordonnées de cause, de conséquence ou de but. Dans les rares cas où une subordination apparaît, c'est pour indiquer un rapport de temps ou de lieu, une succession ou une juxtaposition. Nulle « perspective causale » ; pas d'autres liens que ceux que

le regard perçoit dans un paysage ; un simple jeu de lignes : sans doute est-ce par là que Reverdy se rapproche des peintres qu'il a beaucoup fréquentés, et qui l'ont illustré à plusieurs reprises.

*

Il me semble que *La Balle au bond*, qui date de 1928 et réunit surtout de brèves proses, accomplies sans cesser d'être ouvertes, vraies petites balles en effet, pleines et pourtant légères, est l'un des moments les plus beaux, les plus équilibrés de ce second recueil, et de toute l'œuvre. Ces lignes ne sont-elles pas l'emblème de Reverdy :

Les nuages au fond cachaient déjà le ciel. Le soleil naissait à l'horizon. Et de l'autre côté les étoiles tombaient une à une dans un fossé couvert. Les fleurs s'illuminaient alors de chaque couleur déjà connue. Et les feuilles tremblaient. Il marchait sur le bord du talus, le dos courbé. D'un pas timide sans qu'on pût voir derrière lui d'où venait sa crainte.

Le coup de vent qui passa alors l'aurait bien fait tomber comme il courbait les arbres. Mais ses pieds tiennent aussi au sol. Il marche. Et dans le soir qui tombe, vers la montagne et les bois où il est plus épais, il avance.

C'est peut-être seulement son ombre qu'il poursuit.

(Sans savoir où)

Plusieurs textes du même ton nous font sentir ainsi l'approche bienheureuse de l'insaisissable, la limpidité de la nuit, l'attrait d'un « nom étrange qu'on ne déchiffrait pas ». Il serait aisé d'attirer l'attention sur la musique sourde, subtile, de la phrase, sur son élan toujours freiné au moment juste, sur la fraîcheur et l'exactitude des images. Mais il faudrait dire aussi que, dans beaucoup d'autres poèmes de ce gros livre, l'incertitude des rythmes, la surabondance des éléments créent un papillotement où le feu poétique perd sa force. Sans doute Reverdy fut-il presque oublié de son vivant parce qu'il l'avait en quelque sorte voulu ; mais je crois aussi que maint lecteur referma *Main-d'œuvre*, ce livre de plus de cinq cents pages, découragé par ce trop grand nombre

de modulations trop rapprochées d'un thème presque unique.

▪

Entre 1930 et 1937, un long silence, où s'inscrivent donc seulement les précieuses notes du *Livre de mon bord* : « Un jour, c'est une claire goutte de temps, détachée de l'éternité. Il faudrait savoir boire toutes ces gouttes limpides, avec délices, une à une. » (Encore une image qui conviendrait aux poèmes). Mais il semble bien que, Pierre Reverdy atteignant la quarantaine, cette limpidité des jours s'enfume et que l'attente de ses poèmes anciens soit comblée surtout par de la douleur. Il se peut, naturellement, que l'échec de l'expérience religieuse (tel que le laissent entendre du moins ses biographes) explique cet assombrissement. Quoi qu'il en soit, le changement frappe. A la ferme délicatesse des poèmes de l'époque cubiste, à la sérénité légère de *La Balle au bond* succède, en 1937, *Ferraille*, autre recueil majeur. On ne sait quelle épreuves sévères font sortir ce poète d'une réserve qu'il n'avait jamais quittée jusqu'alors et le conduisent à l'aveu véhément de son désespoir, de son tourment, introduisant du même coup de nouveaux mots : *entailles, enfer, épines, meurtres, haine, abîme, cicatrices, stigmates ;* des sonorités plus rudes, des rythmes plus pesants ou plus heurtés. Ici, je voudrais citer plus d'un grand poème, de ceux que je crois les meilleurs de toute l'œuvre : *Tendresse, Reflux, A l'aube le veilleur, Attente ;* mais je m'en tiendrai à ce qui est à peine plus qu'un feuillet de journal intime, et tellement plus, *A travers les signes :*

Le masque qui adhère à ta peau moite, plus ardent ce matin que la couche brûlante du soleil, te cache, te trahit, te déride, te défigure. Tu n'as pas de raison d'aimer ni de haïr les masses mal rangées de la nature. A travers les rayons frisants qui bouleversent les rochers, les troncs des bois, le murmure des bancs et tous les artifices du feuillage, les têtes à peine dessinées, les yeux crevés, les ciels remplis de larmes — tu n'as pas le temps de passer. Contre les bois indifférents, où bondit l'animal sans yeux, aux défilés de la peur toute rouge, la course a son

terme prédit, la meilleure raison de vivre où tu trébuches. Toi ou moi dans le même jeu, toi ou moi dans le même lac, au fond, dans la même embrasure. Pourtant, si on relevait un peu le rideau de feuilles mortes, des mots flétris sur la trame trop mal ourdie de tes mensonges — si l'on regardait à travers la grille de tes dents les derniers soubresauts qui meurent dans ta gorge. Mais je tourne autour du néant. L'air qui gonfle l'espace entier me désespère. Je ne ferai plus rien, ce soir. Peut-être arriverai-je à temps pour ne pas manquer de lumière. La fatigue m'attaque à ce nouveau tournant. Je ne pense plus à rien ni devant ni derrière. La soif brûle au fond de mes reins, mes mains sont plus faibles que la poussière. Ce n'est plus le souci d'aimer qui me soutient, ce n'est pas le bruit de la mer qui remplacera ma prière. Mais la poitrine en feu, la mort à mi-chemin je me couche, à peine épuisé, les lèvres sur les bords glacés de la nuit noire.

C'est à cette même époque que Reverdy termine l'un de ses poèmes par les mots « Parure de mon désespoir », qui me semblent aussi désigner justement son œuvre, jusque dans son aspect de perles, de verre, d'ornement ajouré — sur un fond de désastre qui ne s'avance que lentement au premier plan. A vrai dire, malgré de beaux poèmes isolés, je ne retrouve ni dans le *Chant des morts*, ni dans *Bois vert*, postérieurs à la guerre, l'espèce de cohérence passionnée qui distingue *Ferraille*. L'énumération n'est pas un ordre.

*

Pierre Reverdy a-t-il eu accès, dans les toutes dernières années de sa vie (aussi solitaires et parfaitement nobles que les autres), à un monde moins blessant ? S'il fallait en juger sur les deux seuls poèmes que je connaisse de cette période (et qui ont paru dans le catalogue 1958 des éditions Maeght, extraits de *La Liberté des mers*), je le croirais presque, tant ils sont limpides, et si heureuse est la respiration de leurs phrases, parfaites :

Tout près, le tableau pourpre et or où se tient le marin prêt au départ, la tête heureusement tournée vers l'orient.

Le soir, le rideau déployé referme le paysage. Les rêves sont partis. Les bateaux, à pleins mâts, glissent sur l'horizon.

Et tout le monde attend sur les rochers bourrus, bordés d'écume. L'air. La chanson de la mer. Et, derrière le vent, le long des murs bas et sales, la nuit.

Au soleil blanc, ces paysans de la terre et de l'eau passent comme des ombres.

Un sifflet coupe l'air, quelque part plus léger.

Tandis qu'un peu plus loin, nuages boursouflés, montagnes assoupies, par-dessus les forêts houleuses, s'accumulent.

(Faux site)

Pierre Reverdy avait écrit en 1915 déjà : « Je combats pour un autre état et la lutte s'éternise dans la fatigue. » Peut-être, cet *autre état*, ne l'a-t-il jamais mieux fait pressentir que dans ces quelques lignes.

PHILIPPE JACCOTTET

SUR POUSSIN

« Dès qu'il crut estre en état de quitter son païs », écrit Félibien, Poussin « vint à Paris pour mieux apprendre un art dont il reconnoissoit déjà les difficultez, mais qu'il aimoit avec beaucoup de passion ». Mais Paris ne peut le retenir ; l'Italie l'obsède et, malgré quelques brefs séjours forcés au pays natal, le gardera jusqu'à sa mort. Car Poussin est un peintre engagé qui choisit la patrie idéale de l'art, sans esprit de retour ; sa terre sera Rome, ses morts, Raphaël et Titien, sa lumière, celle de l'Attique.

Pour avoir aboli les frontières du présent, rompu avec son milieu, Poussin entend donner au siècle les dimensions d'un univers fictif.

Jamais artiste ne fut plus dédaigneux de l'évidence, du tangible, de l'immédiat ; il ne décrit pas plus qu'il ne raconte.

De la ville éternelle, Vélasquez n'avait pu résister au désir de conserver l'image ; l'on chercherait en vain, chez Nicolas Poussin, ce moment d'abandon au plaisir de l'heure, cette hâte à fixer ce qui est déjà un regret, cet hommage qu'un portraitiste rend à celle qu'il aime. De lui, nous ne percevons pas, malgré les admirables études qu'il fit de la campagne romaine, cet aveu que Vélasquez murmurera aux fontaines et aux jardins de la villa Médicis.

Car la Rome de Nicolas Poussin est le centre invisible d'un monde fabuleux que son seul génie conçoit ; « un peu de terre et de gravier, quelques petits morceaux de porphyre et de marbre en poudre recueillis dans sa main », raconte Bellori, suffiront à lui arracher ce cri : « ceci est l'antique Rome ». De cette poussière, symbole à peine palpable,

Poussin fera un astre de diamant dont les feux éclaireront le songe le plus délibéré qui soit. En effet, ce misanthrope sublime, qui ne fit qu'un portrait, le sien, qui dédaigne le monde des vivants et les incessantes manifestations d'une vie trop terre à terre, ce peintre qui n'aspire qu'à un ultime rendez-vous avec la gloire, sera de surcroît le plus généreux, le plus fraternel, le plus clairvoyant des poètes. Il proposera, au ravissement des générations futures, cette œuvre toute de « délectation » qui, ne devant rien à la médiocrité d'une émotion directe, conserve ce pouvoir d'enchantement, cette captivante jeunesse que, seul, le temps dispense à ceux qui savent le dominer.

Ingres nous apportera l'atmosphère confinée de son atelier ; mais nous avons, avec Poussin, l'impression de pénétrer dans un jardin, jardin de l'intelligence, bien sûr, où les personnages aux longues théories, recouvrant des entités à peine voilées, invitent à des bacchanales, réglées comme des figures de ballet ; jardin pourtant où, malgré les dieux, les faunes et les nymphes, l'homme demeure l'acteur principal d'une représentation extraordinaire, le héros profane d'un poème sacré.

Dans ce monde cartésien où les roses, les lys et les Amours de Ronsard ajoutent aux « méditations métaphysiques » un murmure d'élégie, le frémissement de leurs corolles et de leurs nudités, Nicolas Poussin a vécu, et l'humanité avec lui.

Car il réussit là où Ingres échouera. Au lieu de procéder à je ne sais quelle restauration déplacée et de céder au goût d'une archéologie stérile, Poussin, lui, ajoute à la légende ; loin d'être le fossoyeur du passé, il libérera l'histoire de ses fausses certitudes, lui donnera la vérité toujours actuelle de la fable. Il réinvente la Grèce, la revit, alors que M. Ingres puisera dans le bric-à-brac de son cerveau une reconstitution d'opéra.

Aussi placera-t-il résolument le drame antique au bord du Tibre et le château Saint-Ange sur les rivages de l'Attique. Par le même effet de transposition qui l'amène également à dépouiller l'objet de sa substance spécifique, de son inutile servilité, il se refusera à décrire l'homme, à en arrêter les limites morales. Renonçant en son nom à sa trop évidente condition, il le hausse d'emblée, et nous avec lui, dans les

régions transcendantes que son imagination seule a prospectées, nous invitant à partager un destin que magnifie son génie ; pour cela, nulle violence, nulle ruse ne lui seront nécessaires. Pour avoir affronté des courants contraires, Ingres commet un contresens dont Poussin s'était gardé ; solitaire, mais non isolé, Poussin participe d'un ensemble, est porté par un mouvement général, par une époque qui vécut la fiction classique à l'état second. Car cet architecte n'a capté les eaux, élevé des fabriques, ployé les arbres et les corps que pour nous mieux faire entendre le chant profond d'une nature accordée à jamais à la flûte de Pan et à la lyre d'Orphée.

En son œuvre, toute une civilisation, comme un fleuve trop abondant, vient se canaliser pour atteindre ce niveau jamais égalé, ce point le plus haut qui annonce, déjà, le reflux fatal.

Un tableau de Poussin est la somme de toutes les connaissances qui, en peinture, se peuvent démontrer ; en effet, nous dit Félibien, «il s'appliqua particulièrement à savoir la raison des différentes beautés qui se trouvent dans les ouvrages de l'art » ; aussi pénètre-t-on lentement dans le champ clos d'une vision qui ne se révèle que peu à peu à notre conscience ; parce que « les choses esquelles il y a perfection ne se doivent pas voir à la hâte, mais avec temps, jugement et intelligence ». Comme le cardinal de Richelieu, Poussin eut « l'intention des grandes choses qu'il a faites ».

« La pensée en est arrêtée qui en est le principal », ou « j'en ai fait la pensée», ne cessera-t-il de répéter, obstiné à se maintenir dans sa « ferme et constante assiette » et voulant en son œuvre du « jugement partout ». Si, en lui, le philosophe qu'il voulait être nous convie à une nostalgique félicité, le peintre ne nous fera goûter celle-ci qu'en raison de calculs profonds. Car Poussin connaît le chiffre mystérieux, le nombre qui régit tout domaine sensoriel, il sait le rythme de toute volupté, la valeur d'un ciel intemporel.

Que « Flore triomphe », et tout aussitôt montera vers elle, comme un hommage, cette pyramide de lignes, de bras, de jambes et d'ailes dont sa tête couronnée sera le sommet ; rien ne viendra entraver sa marche idéale.

Comme deux médaillons frappés d'une figure, les roues de son char enfermeront des corps dont l'effigie ajoutera à l'orbe initial, et, au mouvement des courbes qui centrent la composition, Poussin opposera, pour les mieux tempérer, les lignes horizontales, la noblesse languissante d'un couple, « le juste et doux mélange de deux jeunes beautés » ; ainsi l'andante se verra exalté par l'allegro des figures verticales qui animent l'arrière-plan de leur cortège. De ces contrastes alternés, que vient accentuer un paysage amendé, Poussin composera un bouquet, des guirlandes de corps enlacés, liés les uns aux autres par des principes mathématiques, pour atteindre à ce final, à ce dénouement visuel où tout rentre dans l'ordre en la silencieuse musique du tableau.

Qui sut, mieux que Poussin, donner à ces principes rigoureux des applications aussi variées, en les soumettant aux circonstances particulières d'un sujet pour hausser celui-ci jusqu'au motif et dégager d'un drame son caractère figuré ? A *L'Enlèvement des Sabines* il fera décrire le mouvement de la houle, concevant en lignes brisées d'extraordinaires vagues de bras suppliants, de lames et d'épées ; et voudra-t-il suggérer la sérénité d'un séjour bucolique, il aura recours à cette véritable écriture sympathique que révèle la vie sous-jacente des formes sous une apparence fabuleuse, alliant ainsi les métaphores du poète aux métamorphoses du peintre.

Poussin, donc, suscite les analogies qui donnent à sa pensée et à son style leur unité scripturale, grâce au choix préalable des signes, grâce au « mode » qui amène la chose en son « composé ».

Avec lui, le serpent se love quand l'éclair se brise, le temple prête à l'arbre ses colonnes, au galbe d'un bras répondra l'inflexion de la liane, et aux cornes torsadées de la chèvre Amalthée, l'Y d'un tronc élagué à son intention.

Ainsi Poussin ne cessera-t-il de nous étonner, captant notre entendement pour nous mieux charmer. Non seulement l'on voit son œuvre, mais l'on se surprend à l'écouter, car, en elle, le tumulte se fait cadence, et le calme, harmonie.

Cette œuvre n'incline pas l'âme à la rêverie comme celle de Corot, mais au contraire fait appel à toutes nos facultés, incite à la vigilance ; elle est le résultat d'une opération

savante, qui multiplie notre plaisir, définit notre délectation, motive notre adhésion. Que l'on songe au mot de Braque, « J'aime la règle qui corrige l'émotion » ; que l'on se souvienne des intentions du Cubisme, qui avait tiré au cordeau les suggestions du monde sensible, équarri, émondé les branches folles de l'émotion, conquis à la raison ce qui, jusque-là, semblait du domaine de l'inconscient, et l'on comprendra la « modernité » de Poussin, sa participation irrécusable à l'élaboration d'une doctrine et d'un art, d'un art vivant grâce à lui.

En allant à Poussin, comme on va à la source, Pablo Picasso célébrera le militant, qui, face à Rubens et au Caravage, préserve l'héritage classique des débauches du baroque ou de l'insignifiante réalité, fût-elle ténébreuse. Du Poussin, il admire la maîtrise, cette façon de n'avancer qu'à pas comptés, de concevoir le mouvement même, comme une danse sacrée, un jeu recueilli ; alors que l'Anversois, dans ses débordements, nous entraîne en une kermesse éblouissante, en une ronde effrénée de volumes concentriques, d'ondes tournoyantes de chevelures blondes et de soies liquides, projetant, comme un défi de la vie au narcissisme de la tradition, les corps lourds de ses femmes et de ses chevaux dans les eaux mortes du passé.

Le spectacle de la mort elle-même ne peut contenir l'excessive vitalité du Flamand. Peint-il les funérailles de « Decius Mus », il organise, autour de ce corps allongé et livide, une apothéose de rouges solides et chantants, de diagonales divergentes, de piques, de trophées, de têtes coupées et d'oriflammes, qui domineront la scène de leurs rayons, comme un soleil sanglant et spectaculaire.

Que l'on s'arrête maintenant devant les *Funérailles de Phocion* : déjà, le choix du sujet nous dit les oppositions profondes qui séparent Rubens de Poussin. L'un fait appel au concours de toute une foule, affirme sa vitalité, déploie sa magnificence, là où l'autre recherche la solitude, se dépouille et tend vers l'abstraction. Rubens exalte, Poussin médite ; car pour celui-ci est venue l'heure des grands paysages de sa maturité où l'homme va disparaître de son œuvre, se réduire à un élément parmi tant d'autres, se fondre dans

une nature aux lignes immuables. Jamais la pensée de Poussin ne fut si claire ni son style si pur.

Par de grandes lignes droites et des parallèles inanimées, il veut maintenant rendre sensible à nos yeux la présence de la mort sans en contrefaire l'image, nous amener à cette idée de la mort même, sous le prétexte d'un site apparent, aux points de fuite et aux ombres symboliques, dont les propriétés ne se révéleront qu'en fonction de ce don de double vue que leur contemplation suppose.

Ainsi, en associant à l'homme le paysage en tant que protagoniste de son destin, Poussin, seul de toute la peinture occidentale, rejoignait-il, au-delà des vieilles conceptions du Taoïsme, l'artiste oriental et cet univers où les choses et les êtres s'identifient et se résorbent en une force unique.

PIERRE DE CHAMPRIS

NOTES

LA POÉSIE

JACQUES DUPIN : *L'Épervier* (GLM).

Même si la montagne se consume, même si les survivants s'entretuent... Dors, berger. N'importe où. Je te trouverai. Mon sommeil est l'égal du tien. Sur le versant clair paissent nos troupeaux. Sur le versant abrupt paissent nos troupeaux.

Telle est l'inscription gravée par ce poète sur la page dont il sait qu'elle n'est plus une stèle, à peine une petite bannière ; néanmoins, digne de faire songer à la Grèce archaïque par ce mélange de gravité, de tendresse, de certitude et de brièveté. *Clair* et *abrupt* sont des épithètes qui définissent un aspect essentiel de l'œuvre poétique de Jacques Dupin, pour qui la lumière est plus vive où il y a plus de risque. Cette poésie traduit un resurgissement incessant, un arrachement de chaque instant à la mort, un défi aux cendres, un bond perpétuel dans la fraîcheur. Un paysage s'y dessine, non pas harmonieux et complet, mais de fragments surgis à leur tour du vide : roc, versants, air, fleuve, champs ; paysage où les signes humains sont rares, mais éclatants ou tranchants : torche, soc, lampe, cognée, tour, paysage plein de vent et de force, discontinu, exigeant, exaltant. L'ambition du poème est d'ouvrir une brèche dans les murs sans cesse remontés autour de nous, celle du poète de disparaître pour ne rien voiler, d'être « inscrutable dans le vent », simple poussière. Le poème de Jacques Dupin a le tranchant de la hache et la fraîcheur de la cascade.

Pour lui, toute cime est en même temps gisement, et « la torche qui éclaire et ferme le gouffre est elle-même un gouffre ». Dans ce monde des contradictions vibre un bonheur d'une exceptionnelle dureté, « indestructible ».

Ces quelques affirmations que je viens d'énoncer, je sais bien qu'elles ont facilement cours à propos des poètes modernes ; l'exceptionnel est que chaque mot, ou presque, de Dupin, les confirme, les justifie. Je dis « ou presque », parce qu'il y a encore

dans ce livre des hardiesses qui me semblent inutiles ou des traces de la mode (« délabrement emphatique », « blanche écriture tendue / au-dessus d'un abîme approximatif »). Mais ailleurs, que ce soit dans les proses brèves et pleines ou dans les poèmes plus ajourés, l'économie verbale, la cohérence des images, l'unité du ton (à la fois pressant et fier), la brusquerie des « attaques », la vigueur des sonorités, tout concourt à nous porter vraiment dans ce haut paysage. Sans doute Rimbaud et Char ont-ils guidé longtemps ses pas, mais Jacques Dupin est assez fort pour qu'ils lui soient des guides propices. A M. Étiemble qui, pour parler (fort bien) de Supervielle, croit utile de recommencer le procès de Rimbaud et d'une poésie qui lui doit beaucoup, je voudrais montrer ces passages où l'usage des mots est si savant, « sorcellerie » et « ingénuité » tout ensemble :

Mais la bouche à la fin, la bouche pleine de terre
Et de fureur,
Se souvient que c'est elle qui brûle
Et guide les berceaux sur le fleuve

ou encore :

Et sa voix court parmi ma voix comme une aiguillée de temps pur...

Il faut lire aussi avec attention un poème d'amour comme *Obsidienne*. Après l'affirmation magnifique : « En elle l'autre rive est une barre de clarté », de surprenantes « retouches » font avancer le lecteur, pas à pas, vers une pointe de dénuement et d'intensité :

Non, les eaux basses du fleuve ne charrient que sa voix. Pas même sa voix, une plainte de bête pour flatter le vieux nuage qui m'emporte...

et plus loin :

Notre idylle ? L'étonnement, et la fraîcheur, et l'au-delà d'une forêt d'oiseaux dont il ne reste qu'un tison. Pas même un tison, sa brûlure...

La bienheureuse rencontre n'est possible qu'après une série de destructions, chaque pas, chaque baiser, chaque parole franchit un gouffre, c'est ainsi que la lumière ne s'éteint pas. La poésie, l'amour sont vraiment le « surcroît des orages ». Et ce petit livre est l'un des plus beaux de l'année poétique.

PHILIPPE JACCOTTET

***

LITTÉRATURE ET ESSAIS

MAX MILNER : *Le Diable dans la Littérature française de Cazotte à Baudelaire (1772-1861).* 2 vol. (Corti).

La lecture de ces deux gros volumes consacrés à un sujet aussi insolite dans les études d'histoire littéraire impose le respect. On ne peut qu'admirer l'ampleur des recherches, la solidité de la documentation, la finesse des analyses et, par-dessus tout, la vigueur d'esprit dont fait montre l'auteur en dominant un problème aussi vaste. Il s'agissait d'exposer chronologiquement les variations de la figure de Satan dans les œuvres d'une période particulièrement féconde en révolutions politiques et littéraires. M. Milner a parfaitement tenu la gageure. On pourrait même dire qu'il l'a dépassée. Le titre de cet ouvrage est trop modeste pour ce qu'il contient. Le démoniaque dans la littérature conviendrait mieux. Sans doute Satan est-il multiforme par essence, mais M. Milner n'étudie pas seulement les diverses représentations du Prince de ce monde, il analyse patiemment aussi les ouvrages où pullulent les agents infernaux, selon une hiérarchie aussi compliquée que celle des milices célestes : sorcières, gnomes, elfes, sylphes, sylphides, etc., tout y passe. On aurait mauvaise grâce à s'en plaindre, mais cette abondance nuit peut-être à l'unité de l'étude. Le sujet choisi est lui-même assez ambigu. Il est toujours très difficile d'établir une distinction bien nette entre ce qui appartient ou non à la littérature, et Satan n'est pas seulement une figure littéraire, même à cette époque ; il joue un rôle capital dans l'histoire des idées et des mœurs, si bien que M. Milner passe souvent du domaine littéraire au domaine religieux et au domaine social. Affirmer, d'autre part, que le Diable apparaît dans la littérature parce que la croyance à sa réalité chancelle est bien contestable. Il suffit de rappeler la place qu'il occupe dans les œuvres du Moyen Age et de la Renaissance. La littérature du XVII[e] siècle, siècle de Gaufridy, de Loudun, de la Voisin, le tient à l'écart, c'est vrai, mais M. Milner explique ce phénomène en déclarant que pour le Classicisme la négation satanique n'a pas de valeur esthétique. En avait-elle une au Moyen Age ? Il serait peut-être plus juste de dire que le Classicisme est un effort héroïque pour séparer la littérature de la vie, pour imposer un ordre rationnel et logique au monde des apparences et des choses, pour construire un univers plus harmo-

nieux que le mélange de bien et de mal où nous vivons. Le théâtre de Racine même tend à exorciser par la poésie les passions troubles du cœur humain. Le débordement d'irrationnel dans les œuvres du XVIIIe siècle serait le signe que la littérature veut désormais exploiter les croyances populaires, même pour s'en moquer, et qu'elle éprouve le désir de se rapprocher toujours davantage de la vie. Il faut admirer la maîtrise avec laquelle M. Milner étudie les œuvres si touffues de ce siècle qui passe depuis trop longtemps pour celui des lumières. *Le Diable amoureux* de Cazotte et surtout le *Vathek* de Beckford sont remarquablement analysés. Il est seulement dommage que, par un lapsus dû sans doute à l'influence du Malin, le malheureux Carré de Montgeron, qui consacra pourtant sa vie et sacrifia sa liberté à proclamer la *Vérité des miracles opérés par l'intercession de M. de Pâris*, soit rangé parmi les détracteurs de son héros. Le triomphe de Satan dans les œuvres romantiques, où il sert tour à tour de motif, de symbole et de mythe, est parfaitement expliqué et commenté. On retiendra l'exposé si intelligent et nuancé du rôle qu'il joue chez Vigny, Balzac, et surtout Hugo. L'étude de Baudelaire est peut-être en revanche discutable. M. Milner se débarrasse un peu rapidement des influences jansénistes subies par Baudelaire et de sa sensibilité profondément religieuse. Le Satan baudelairien, c'est sans doute l'envers de Dieu, la pièce maîtresse de la « religion travestie ». Il est curieux aussi que Michelet soit tout juste nommé, lui, le romancier de *La Sorcière*, lui dont la frénésie dégage une odeur de soufre. Il reste que ce travail monumental nous livre les clefs d'un siècle. Il atteste avec éclat la permanence de l'inquiétude humaine. A travers les grandes œuvres et les œuvres mineures se manifeste de façon pathétique l'angoisse des esprits devant le problème éternel de l'existence du Mal. Grâce au livre remarquable de M. Milner, nous pouvons contempler pour la première fois la carrière et l'évolution du Malin dans la conscience spirituelle d'une époque dont l'optimisme officiel était plus une confiance dans l'avenir qu'une satisfaction du présent.

HENRY AMER

VOLTAIRE : *Lettres d'Alsace* (Gallimard).

Ce n'est point là un fragment de la correspondance de Voltaire, mais bien plutôt un roman par lettres. Avec une exposition en vingt billets et vingt-deux pages. Après avoir été nommé gentilhomme ordinaire de la chambre du roi et historiographe de France, Voltaire perd sa faveur à la cour et se retire à Cirey. La mort de la marquise du Châtelet le ramène, quelque temps, à Paris, puis il décide d'accepter l'invitation de Frédéric et part pour Berlin. Trente-deux mois plus tard, brouillé avec

Frédéric, Voltaire court de nouveau la poste. Le voici à Mayence, d'où il gagnera Strasbourg, puis Colmar. Cette exposition nous fait parcourir plus de quatre années à vol d'oiseau. Puis nous entrons dans le corps du sujet, « un an de la vie de M. de Voltaire » : de juillet 1753 à juin 1754. Ou encore : « les soucis de M. de Voltaire après son départ de Potsdam ». Ces soucis, Voltaire ne peut les exprimer qu'à un confident sûr : sa nièce, Mme Denis, dont le veuvage assure la discrétion. En plus de quatre-vingts lettres, l'oncle met son cœur à nu, ou plutôt à demi nu : l'on sait que le libertinage ornait alors de dentelles et de falbalas les étreintes amoureuses. Les soucis de Voltaire ? D'abord la publication, par un libraire hollandais, d'une prétendue *Histoire universelle*, d'après un manuscrit confié jadis à Frédéric et dérobé, au cours d'une bataille, avec les bagages du monarque ; cette publication risque de déchaîner contre Voltaire le roi et le clergé. Puis la crainte de voir Frédéric publier les fragments de *La Pucelle* qu'il a gardés après le départ de son hôte. Enfin l'hostilité vigilante des Jésuites, si puissants à Colmar, où Voltaire séjourne d'octobre 1753 à juin 1754, que l'écrivain n'ose presque pas sortir de sa demeure. Tel est le thème central du « roman ». L'homme cerné de menaces, qui harcèle Mme Denis pour obtenir l'interdiction de la publication hollandaise, échappera-t-il à ses ennemis ? Lui faudra-t-il se réfugier en Suisse ? Devra-t-il se résigner à prendre le chemin de la Bastille ? L'action avance de ce pas incertain que garde le plus souvent l'événement, même quand il s'ingénie à imiter l'œuvre d'art. Voltaire s'inquiète, s'agite, tente de faire alerter Malesherbes... Il peste contre ses persécuteurs, contre la maladie, contre les libraires, et l'on s'avise de le tenir pour assez couard, quand il écrit soudain : « J'ai un quatrième volume tout prêt, un cinquième commencé, et si j'avais de la santé, et la bibliothèque du roi, je renouerais bientôt le fil de toute cette *Histoire universelle* au siècle de Louis XIV. Mais, quand il s'agira d'imprimer ce qui regarde les guerres de religion, où faudra-t-il habiter ? » L'homme de lettres cesse de gémir et le vieux lutteur retrouve son audace. Le meilleur Voltaire me semble être dans ce trait, comme il est dans les contradictions généreuses que lui prête le prince de Ligne après un inoubliable séjour à Ferney.

Ces *Lettres d'Alsace* ne seraient pas un vrai roman, si l'on n'y parlait aussi d'amour. Nombre de pages, en effet, exhalent un parfum d'inceste. Le sexagénaire a reçu les faveurs de sa nièce. Cette dernière se trouve enceinte des œuvres de son oncle, mais l'enfant ne viendra pas au monde. Voltaire exprime ses espoirs, puis sa déception, avec une pudeur narquoise, et une prudence stendhalienne l'incite alors à donner à sa maîtresse le nom de Mme Daurade. Il arrive cependant que la passion abolisse toute circonspection et retrouve son langage naturel,

qui est celui du *Portier des Chartreux*. Les dernières pages annoncent une *happy end* : Mme Denis s'est enfin décidée à rejoindre son oncle ; ils gagneront ensemble Lyon, puis Ferney, où les attendent les délices que l'on sait. Un autre roman commence, qui est celui du couple ; et la technique épistolaire ne lui convient pas.

WILLY DE SPENS

JEAN-MICHEL FRANK : *Journal d'un Autre* (Gallimard).

Le Journal d'un Autre présente un ensemble de courts récits, de courtes poésies (plutôt que poèmes), de pensées, maximes et aphorismes. Il clôt une étude sur *L'Antinomie de la Croyance et de la Liberté*. On devine le danger qui guette ce genre d'entreprise : des exercices ; on voit le piège qui neuf fois sur dix le happe : la dispersion. Or Jean-Michel Frank n'a rien laissé au hasard, et plus d'une fois l'étude finale renvoie aux récits et aux aphorismes, qui la préparaient en secret.

L'auteur a écrit un journal de l'autre (en l'occurrence Françoise, sa femme) sur lui-même. Il lui arrive de dire « je ». C'est, je pense, qu'à de précieux moments il *fait esprit* avec elle (comme on dit faire corps) : je ne vois pas que naissent des réflexions, comment dire, androgynes. Là aussi, l'unité est assurée. Il n'est pas certain, au demeurant, que l'auteur soit à féliciter pour cette performance (et s'il avait tout à fait oublié Françoise, l'autre) ?

C'est la beauté du style que l'on exige d'un pareil livre. J'assure le lecteur qu'il sera servi. On découvre un autre Chateaubriand aux pages 22 et 23 :

« ... Il me plairait que l'été manquât une année son rendez-vous pour nous laisser plus longtemps les arbres sans leurs feuilles. Rien ne m'exaltait que la solitude et les paysages en accord avec mon cœur taciturne. Je me cachais tous les jours dans un petit bois aride que j'appelais « le château », à califourchon sur quelque branche dure, fixant du regard le chemin de l'ombre sur les pierres. »

J'avoue un même faible pour les récits courts, genre qui demande une grande maîtrise. D'où vient son intérêt ? Il montre son squelette, je veux dire sa *structure*. C'est, ensuite, qu'il joue avec l'audace et la banalité, préparant à ravir une déception finale qui ne dérobe pas, pour autant, le ravissement.

Dans les romans, on prête moins d'attention à la structure. On accepte d'un roman qu'il nous écartèle, en cent lieux nous promène. Il élargit le champ de notre intérêt au lieu que le récit court le rétrécit et fixe notre esprit, à le priver de ses mouvements naturels. Notre attention ne peut être dispersée puisqu'elle va

être vite, sur-le-champ, récompensée ou déçue. C'est le premier intérêt des courts récits. Il en est, je l'ai dit, un deuxième.

Une réflexion de l'espèce : « le bonheur que nous croyons trouver en nous tient en réalité à la nature de chaque objet » est pour le moins banale. Or qui ne voit que le récit court a pour objet de nous faire admettre ce propos sentencieux et commun ? De là que les phrases qui précèdent celle-là ne peuvent être que belles, surprenantes — fascinantes même. Les voici (pages 15-16):

« Peut-être par besoin de me rassurer, je voulus suivre mon reflet dans une vitrine. A l'intérieur, il faisait sombre. Je distinguai cependant, disposés sans art dans la pièce, un grand nombre de plumiers avec leurs plumes, qui me firent éprouver par l'effet de pointes si fines une douleur térébrante dans la tête. J'aurais voulu les déplacer pour contrarier leur action.

» Naguère, sur une plage, toutes souillures, papiers orduriers, pelures, animaux pourris, m'avaient pareillement détourné de la compagnie des mouettes. Je pensai que le bonheur... »

On dira : tant de merveilles pour en arriver là, une phrase ordinaire ! Justement, c'est le ravissement et la déception dont je parlais. Elles sont dans la nature du récit court.

On sait l'intérêt des pensées, maximes, aphorismes, des anas en général. C'est qu'on les corrige : redresse ou infléchit. Ils ne sont jamais définitifs. Leur vertu est de provoquer, exciter. Les hommes sont pleins de définitions : il leur manque seulement le besoin et l'occasion de les placer. Jean-Michel Frank crée une, dix occasions. Chaque lecteur est amené à modifier, selon sa nature, les aphorismes de l'auteur. Ils en font naître d'autres, jamais semblables, autant d'aphorismes que de lecteurs.

Encore : il est dans la nature des réflexions brèves (une ligne ou deux), univoques (d'apparence), d'être équivoques et comme incertaines par excès de précision : une pensée comme : « l'intelligence est ailleurs » exigerait, pour qu'on la comprenne vraiment, que nous connaissions les pensées précédentes qui l'ont provoquée, l'univers mental (celui de l'auteur) où elle s'est formée, à un moment de la durée. Rien de plus mystérieux que ces phrases solitaires et sans doute esseulées, je veux dire rien qui accorde davantage au mystère. L'écrivain dit quelque chose et c'est tout autre chose que l'on entend.

Ceci posé, Jean-Michel Frank est un esprit faustien.

YVES BERGER

*
* *

LE ROMAN

LOUIS-FERDINAND CÉLINE : *Nord* (Gallimard).

On retrouve dans ce « roman » toutes les qualités et tous les défauts qui ont enchanté une génération nocturne. Le style, l'extraordinaire style de Céline, ce français simplifié, *basique*, du XXIe siècle, dont la souplesse syntactique égale parfois celle du grec, et où un petit nombre d'épithètes quasi homériques, revenant sans cesse comme une obsession, suffisent à exprimer, par simple jeu de combinaisons, une infinie diversité de situations et de haines. La rancœur, l'extraordinaire rancœur de Céline — « vendez vos rancœurs !... bigre, j'accepte... » — cette rancune massive, moitié bile, moitié menstrues, qui répand des odeurs merdeuses d'hôpital, et hurle d'indistinctes imprécations. Le pittoresque, le monotone pittoresque de Céline, fait d'argot, de rage, de carnaval de paralytiques et de spasmes de mourant. L'humour de Céline, qui visse un crâne nu sur un corps de Diane, et un ricanement de perruche sur un Christ en croix. On a d'abord cru que Céline était un phénomène de décomposition, l'odeur nauséabonde et douceâtre d'un cadavre encore neuf. On s'est ensuite aperçu que Céline était un agent et un principe de décomposition, chaux-vive ou eau régale. *D'un Château l'autre* et *Nord* persuadent que Céline est aussi, est surtout, le poète et le miniaturiste de la décomposition. Hauboldt le docteur, le chef des services sanitaires du Troisième Reich, trouve en Céline un chantre de qualité, et de génie... Les peignoirs de Hauboldt, sa nostalgie des pestes salvatrices, ses montagnes de conserves, ses mitraillades exemplaires, sa mansuétude vis-à-vis des hobereaux esclavagistes, qui se font fouetter par des nymphettes ukrainiennes prisonnières de guerre, ses pressentiments lugubres, sa physionomie ouverte comme un ventre, tout cela est édifiant, nombreux, solennel, éloquent, plein de sentiments élevés et d'émotions généreuses : on dirait un Bossuet, un Bossuet breughelisant, portant un masque de Picasso en peau de monstre, et prononçant une oraison funèbre en argot dans un asile de nazis fous.

JEAN-PAUL WEBER

JEAN DUVIGNAUD : *La Chasse à l'Aigle* (Gallimard).

Pourquoi est-il si difficile de parler de *La Chasse à l'Aigle*? Passe encore que nous ayons affaire à trois personnages principaux, les trois commandant à égalité l'intérêt du livre, et passe qu'ils se choisissent, chacun d'entre eux, un destin radicalement différent des deux autres, à telle enseigne qu'on ne peut décider

si *La Chasse à l'Aigle* est le roman de la toute-puissance avec Barbier, du souvenir avec David, de la liberté avec Thérèse. Voici qui ajoute à la difficulté : ces personnages ont un comportement symbolique en même temps que romanesque. Je veux dire qu'il leur arrive d'agir et de penser uniquement en fonction de ce qu'ils représentent pour Duvignaud, qu'il a voulu montrer, qu'il a jugé bon d'illustrer. D'autres fois, au contraire, leur comportement est celui que requièrent l'intrigue, les rapports humains, la pure nécessité romanesque (celle d'avoir une durée et de tendre vers une fin). Ainsi David se conduit-il symboliquement avec l'aigle, qui l'obsède, oiseau rien de moins que symbolique, on s'en doute. Gabrielle, qui obsède aussi le jeune homme, participe à la fois du monde et du symbole : de là que David entretienne avec elle des rapports à la fois réels et irréels. Enfin David est tout autant obsédé par son père et sa mère, ou plutôt par la vision dernière qu'il a emportée d'eux, enfant : des soldats avaient pendu ces Tunisiens, au terme d'une expédition punitive. Tous les deux participent d'une nécessité purement romanesque, car il fallait, à peine que le roman fût autre que Barbier adoptât David. L'existence de ces morts ne peut être jugée symbolique.

Ce n'est pas tout : je crois voir dans le très ambitieux roman de Duvignaud une tentative de fondre le roman behaviouriste, le roman psychologique et le roman, disons, poétique. Il écrit des phrases en chaîne qui font penser aux titres des articles que Dos Passos puisait dans les journaux. Simplement la phrase de Duvignaud est-elle plus délayée. A d'autres moments ses intentions et sa manière rattachent *La Chasse à l'Aigle* à la tradition de Mme de La Fayette et de Benjamin Constant. Enfin il a composé de véritables chants, sous forme d'invocations à David (d'où la fréquence des « ô »). Rien, on le voit, qui rende le commentaire aisé (le commentaire, non pas peut-être la lecture).

Encore n'est-ce pas certain. Duvignaud a construit son livre selon la conception qu'il se fait du temps. Quelle conception ? Il écrit à propos de Thérèse : « Pour autant qu'elle était capable de trouver le centre fixe et solide de son être, elle devait parcourir les couches de temps superposées pour rencontrer un terrain solide — et voilà ce qui lui semblait impénétrable : le temps ne s'écoule pas à la manière des torrents et des rivières de plaine comme un déroulement solennel, d'amont en aval ; les événements qui en forment le tissu ne s'égrènent pas comme les perles d'un chapelet où des boules plus grosses retiennent l'attention : ils avancent ou reculent comme les pièces d'un échiquier sur lequel se joueraient plusieurs parties à la fois. »

Ainsi fait Duvignaud avec les événements du livre : les avançant, les reculant. *La Chasse à l'Aigle* conte plusieurs histoires, et les mêmes péripéties qui les composent sont pré-

sentées différemment, selon le personnage et selon l'influence qu'elles exercent sur eux. Elle peut être immédiatement ressentie, elle peut l'être à lointaine échéance. Chez Duvignaud, le temps du roman n'est pas celui des événements, mais le temps psychologique.

Par le truchement de Thérèse, *La Chasse à l'Aigle*, on l'a dit, illustre une conquête, celle de la liberté ; c'est avec Thérèse que s'ouvre le roman, sur elle qu'il se ferme. Nous sommes en juillet 1914. Rumeurs de guerre. Hystérie patriotique. Poincaré, Viviani, le Tsar.

Thérèse arrive à Rochefort. L'homme qu'elle aime, à la fois son fiancé et son amant, œuvre au bagne de cette ville, depuis trois ans. Il se nomme David, c'était le fils adoptif de Barbier, dit « Le Gourou », personnage fabuleux et génial, capitaine d'industrie, que David est faussement accusé d'avoir tué. Thérèse est à Rochefort pour exiger la révision du procès du David.

Or, David ne veut pas signer une demande de révision. Au bagne il dit : « Je suis d'ici maintenant. » Le temps passe et presse. Si la guerre éclate, qui pensera encore au bagnard innocent ? Aidée par des femmes de Rochefort, qui s'adonnent à des séances d'« hypnotisme politique » et que définit parfaitement la forte formule de Céline « la guerre porte aux ovaires », aidée par un poète, un juge militaire (sans doute eux aussi travaillés, au même endroit, par le conflit), Thérèse lutte pour sauver David. On le drogue et on joue devant lui la scène au cours de laquelle fut tué Barbier. Le lecteur pense à Genet ; c'est l'un des grands moments du livre, une étonnante parodie, par malheur trop longue : au fil des pages faiblit notre intérêt et se rassure notre raison.

Au moment décisif, au terme d'une reconstitution qui rappelle l'ascèse de *Moderato Cantabile*, David tue le docteur déguisé, tue le faux Barbier. C'est maintenant un vrai criminel, à la différence de Chauvin qui, dans le roman de Marguerite Duras, ne l'était qu'à ses yeux.

Thérèse quittera Rochefort, échappera à ses amis révolutionnaires, qui tentaient de la reprendre. Thérèse rompt avec son passé quand David, lui, épouse le sien : les Arabes pendus, Gabrielle nue, l'aigle enfin.

Que signifie-t-il ? Il symbolise le poids du passé, celui des souvenirs. Dans *La Chasse à l'Aigle* — qui est l'intrusion du bestiaire dans la tragédie grecque — il joue le même rôle que l'obsession sexuelle (Gabrielle) et la mort (les Arabes). C'est l'image vivante du destin : quand Barbier a trouvé David, endormi sous les pieds des pendus, un aigle se tenait à ses côtés. Une autre fois, le père et l'enfant, partis pour la chasse à l'aigle, reviendront bredouilles : scène symbolique, car Barbier, ratant l'aigle, ne l'a pas exorcisé.

Il eût été possible de raconter *La Chasse à l'Aigle* en s'attardant moins à décrire les destins individuels et davantage la fresque historique que brosse Duvignaud de 1880 environ à 1914 : il y a du sociologue, de l'historien, de l'économiste chez ce romancier. Je parierais qu'il tient des fiches.

Le lecteur attentif notera le goût de Duvignaud pour les héros qui s'opposent. Le romancier a voulu confronter les forces et les tendances qui se disputent le monde moderne : le capitalisme et la révolution, la recherche du bonheur dans le monde moderne et le souci de transformer le monde (qui suppose, ce dernier trait, le refus du bonheur).

Ce même lecteur sera frappé de constater que reviennent fréquemment, sous la plume de Duvignaud, le verbe « flotter » et le substantif « brouillard », quelque soixante fois chacun d'eux. Ce qui est considérable. Au « brouillard » s'oppose le « soleil ». Duvignaud symbolise par le brouillard la délectation morose, l'accablement, la débilité, le ressassement des souvenirs. Aux êtres chétifs, abattus ou méprisables échoit ce « brouillard ». Le juge militaire voit « dans un demi-coma, derrière un mur de brouillard ». Dans ce « brouillard flottent les pensées ».

Une même opposition se fait jour entre « le haut » et « le bas », entre « l'ascension » et « la descente ». Thérèse est invitée par la voix de sa mère morte « à descendre, à se laisser couler dans le puits interminable des souvenirs... ». Avec ces souvenirs débilitants elle a rompu et gagnera une force. Dès les premiers jours à Rochefort, elle a pressenti qu'elle ruinerait son passé, ses souvenirs et ses hantises où, au contraire, David s'est enfoncé à tout jamais, pour un soliloque de l'angoisse. A la page 18, on lit ce passage qui s'oppose à la citation précédente :

« Il lui sembla d'ailleurs qu'elle s'élevait sur place et, sans que son attention se dispersât, qu'elle montait lentement jusqu'au faîte des maisons... La joie de monter au-dessus des maisons l'embrasait tout entière. »

Ces pages-là, méditées, écrites, sont les meilleures de Jean Duvignaud, après celles qui traitent de la parodie. Ce sont les charges qu'on ne goûte guère chez lui : la satire du juge militaire ou de la veuve qui pousse l'officier alcoolique vers le lit en lui disant : « Nous monterons tous les deux vers les plus hautes régions de l'âme. » C'est trop facile. On songe alors au sympathique mauvais roman d'Yves Gibeau : *Allons z'Enfants*. Ces pages-là, au demeurant, sont plus rares que les autres.

YVES BERGER

ANDRÉ FRAIGNEAU : *Les Étonnements de Guillaume Francœur* (Plon).

La fortune de certains écrivains vient de leur aptitude à créer des mythes que la postérité transformera en poncifs. Mais d'autres, moins favorisés, sont, de leur vivant même, victimes de l'image conventionnelle qu'imposent au public une admiration nonchalante ou une amitié frivole. On a créé, aussi frelaté que le marivaudage, un poncif Fraigneau : c'est devenu un lieu commun (et, d'ailleurs, bien fréquenté) de louer une gentillesse, une alacrité, une joie de vivre, un frémissement lumineux, qui préservent la fleur de l'âge jusque dans les rêveries d'un janséniste ou les divagations d'un roi fou. Bien sûr, il y a du Fabrice chez Fraigneau et chez son *alter ego* Guillaume Francœur, que nous suivons de l'adolescence à la maturité sans lui voir prendre une ride ou un cheveu blanc : même étonnement allègre devant la vie, même goût naïf et forcené du bonheur. Mais le bonheur est maintenant une vieille idée en Europe, et sa chasse est ouverte au premier venu : on le traque jusque dans le courrier du cœur des magazines féminins. Étudiant qui erre autour du bassin des Tuileries, artilleur en Rhénanie, voyageur nonchalant et attentif sur les côtes méditerranéennes et dans les îles grecques, Francœur cherche à capter le bonheur avec une ténacité charmante et pudique, dont il n'a jamais conscience : chaque instant, chaque événement l'invite à être heureux. Mais il ne suffit pas de se promener dans la vie avec de petites ailes aux pieds, comme Mercure, pour goûter à la coupe enchantée. Autant que les jouissances du corps, le *de fonte leporum* menace les plaisirs de l'esprit. Nous ne sommes donc pas surpris de voir Guillaume Francœur, saoulé jusqu'à l'écœurement de l'air attique, poursuivre sa quête jusqu'au Nouveau-Mexique, où il ne trouve d'ailleurs rien de plus que dans les rues vénitiennes ou à la rhumerie martiniquaise. Et alors nous touchons du doigt le drame de Francœur — et celui de l'auteur, au-delà de son personnage — qui est le drame de la solitude désespérée. Les « Propos romains » sur lesquels débouche cette éducation sentimentale jamais achevée peuvent être dits sur un rythme plus rapide que les confidences de l'étudiant, de l'artilleur et de l'homme jeune : cette fièvre révèle le véritable Fraigneau, que dissimulait le harnais brillant du style et qui, tel le coursier de Degas, nous apparaît « tout nerveusement nu dans sa robe de soie ».

WILLY DE SPENS

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

ARMAND GUIBERT : *Fernando Pessoa* (Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui »).

Quelques initiés, une trentaine peut-être, savaient que le Portugais Fernando Pessoa, né en 1888 et mort en 1935, est l'un des poètes les plus marquants de notre siècle et, sur le plan des idées, un homme de l'ampleur de Kafka ou de Pirandello. Il appartenait à Armand Guibert, son premier traducteur, de nous le présenter avec plus de précision : il le fait de manière admirable dans une monographie qui situe enfin à sa place l'un des génies les plus curieux et les plus avancés de son temps.

L'aventure unique, chez Fernando Pessoa, vient de la multiplication délibérée de ses *moi* : il se divise littéralement — et littérairement — en quatre personnages, ses *hétéronymes*. Aux trois qui ne portent pas son nom, il donne une identité précise, un tour d'esprit bien défini, une philosophie à part. Il parle d'eux comme s'ils étaient ses maîtres, ses émules, presque des étrangers rencontrés par hasard. Jusqu'à la fin de sa vie, il mettra un soin méticuleux et comme haletant à maintenir cette fiction ; il la vit, et l'on peut dire qu'il la fait vivre aux intellectuels complets que sont devenus ses *hétéronymes* : cas de pirandellisme incarné dont il n'est pas d'autre exemple volontaire, en littérature.

Sous son nom véritable, il a publié des poèmes lyriques qui ne sont pas sans rappeler les poètes anglais de la première moitié du XIX^e^ siècle ; il s'y veut un artisan du vers impeccable, que les leçons de Verlaine aident à viser à la simplicité élégiaque. Il ne dédaigne pas les thèmes nationaux, lointain héritier de Camoens, et il n'oublie pas non plus l'ésotérisme de ce Portugal, proche des jeux verbaux que les Espagnols, Gongora en particulier, lui ont transmis. Cette partie de son œuvre est la plus concertée, la plus difficile à traduire et, sans doute, la moins actuelle.

Ricardo Reis, lui, est plus latin, plus pénétré de lumières calmes, et toujours en quête de révélations où rien ne soit ni excessif ni abusivement compliqué. On dirait qu'il connaît la démarche de Rilke, et celle de Valéry. Quelque chose de méditerranéen lui permet de trouver l'aisance au cœur même d'une interrogation qui n'est jamais uniquement douloureuse :

J'attends, d'une âme égale, l'inconnu.
De toute chose, et de moi-même, le futur.
Au terme, tout sera silence, hormis
Là où la mer plus rien ne baignera.

L'œuvre d'Alvaro de Campos est plus libre, moins soucieuse de tension, ou de plénitude parfaite : elle aime les rythmes larges, les méandres, les éloquentes alluvions d'un verbe enfin abandonné à son cours paresseux. Elle converse avec soi-même, heureuse de s'épanouir, proche à la fois de Whitman, de Maïakovski et de Kipling, futuriste et hugolienne, moderne et sentimentale, fantaisiste et raisonneuse à force d'images cocasses ennemies d'un lyrisme trop apprêté. Elle ne cache pourtant pas son désespoir foncier : plus exactement, elle l'arbore avec ostentation, pour n'avoir pas l'air de s'y complaire trop égoïstement :

Je ne suis rien.
Jamais je ne serai rien.
Je ne puis vouloir être rien.
Cela mis à part, je porte en moi tous les rêves du monde.
. . . . .
Un interné dans un asile est, au moins, quelqu'un.
Moi je suis un interné dans un asile sans asile.

Les contradictions de l'homme moderne, et sa pudeur à les dire, c'est dans les poèmes signés Alberto Caeiro qu'on les retrouve avec le plus de richesse contenue, et le plus d'acuité artistique. Là, le génie de Fernando Pessoa est en avance sur son époque ; tant d'intelligence à analyser le délire de comprendre l'incompréhensible est exceptionnelle, et tout aussi exceptionnelle est l'espèce de sérénité que s'impose Pessoa :

Pour moi, j'écris la prose de mes vers
et j'en suis tout content,
parce que je sais que je comprends la Nature du dehors ;
et je ne la comprends pas du dedans
parce que la Nature n'a pas de dedans
sans quoi elle ne serait pas la Nature.
. . . . .
Lorsque viendra le printemps,
si je suis déjà mort,
les fleurs fleuriront de la même manière
et les arbres ne seront pas moins verts qu'au printemps passé.
La réalité n'a pas besoin de moi.

Il est à souhaiter qu'Armand Guibert traduise l'ensemble de l'œuvre d'Alberto Caeiro.

ALAIN BOSQUET

WLADIMIR NABOKOV : *Invitation au Supplice* (Gallimard).

Ce roman de l'auteur de *Lolita*, qui parut avant la dernière guerre dans une revue russe publiée à Paris, nous fait connaître les derniers jours de captivité de Cincinnatus C., condamné à mort.

L'ambiguïté du titre — cette hésitation entre l'amabilité, l'enjouement de l'*invitation*, et la violence, l'atrocité du *supplice* — indique parfaitement la construction de ce livre que l'on pourrait qualifier d'oscillatoire. Le roman oscille entre deux pôles que l'auteur a tenu à matérialiser typographiquement par l'usage alterné des caractères italiques et romains.

Le texte en romain décrit, en gros, le personnel de la citadelle et les événements quotidiens auxquels est mêlé le prisonnier. L'affable et conciliant directeur, le geôlier qui, affublé de sa fausse barbe, pourvoit l'araignée, indispensable compagnon de tout prisonnier, en mouches et papillons, M. Pierre, le voisin onctueux, maître dans l'art des jeux de société, les visiteurs, la femme volage, accompagnée non seulement de l'amant du jour et de ses enfants, mais de toute sa famille et de ses meubles, en un mot événements comme personnages sont marqués de la plus évidente bouffonnerie. Réduit à ce seul aspect du texte, *Invitation au Supplice* présenterait toutes les caractéristiques de cette sorte d'humour fondé sur la continuelle destruction du réel et du plausible, par le grotesque et le « farfelu ».

Mais ce mouvement vers le rien est doublé d'un mouvement inverse qui effectue comme une re-matérialisation de la situation. Sur les feuillets qu'il griffonne — caractères italiques — Cincinnatus C. analyse sa situation de condamné, médite sur sa mort et essaie de tirer au clair la cause du verdict. Car ce verdict de mort ne sanctionne pas un acte, mais la nature même du condamné, différente de celle des autres hommes et considérée comme criminelle. C'est sa propre essence, dont il a l'intuition, que Cincinnatus C. s'efforce de communiquer — « Je me dénudais enveloppe après enveloppe et enfin... je ne sais comment décrire... » — sans succès. Cette impossibilité est affectée d'un double signe, négatif comme conscience de l'échec, positif dans la mesure même où elle montre que les autres ne sont capables d'entendre que leur propre langage, fait de mots inadéquats, d'euphémismes. Par l'acte qui tente en vain de la dévoiler, cette différence psychique devient secret, supériorité. « Oui d'une région aux autres inaccessible et interdite, oui je sais quelque chose... » Cette condamnation pour une indicible supériorité constitue le noyau tragique qui irradie un jour nouveau sur le burlesque des événements.

Le grotesque des personnages et des situations est, en effet, fondé comme nécessité dans la stricte mesure où il constitue la

forme même de cette mort inéluctable. Ainsi est mis en place le schéma du paradoxe onirique. Dès lors, plus les événements échappent à la logique et à la plausibilité, plus ils reflètent une signification profonde et impérieuse, plus ils renvoient à un sens caché dont ils sont l'apparence décalée. Mais, tant que le rapport du signe à la signification est établi comme nécessité et non comme vérité, tant que la loi profonde n'est pas mise à jour, le signe, ne renvoyant qu'à lui-même, devient faux-semblant, trucage, parodie. « Je vois parfaitement que vous êtes une parodie, du même calibre que toutes les autres et que toute chose. Et l'on me sert en guise de mère une parodie aussi pommée... »

La bizarrerie des personnages et des événements n'est donc plus cette postulation vers le rien par le gratuit, mais l'incarnation du rapport entre le signe et la signification cachée. C'est ainsi qu'il faut entendre, dans ce roman, la prolifération :

des masques — masques de chien des gardiens, fausse barbe du geôlier ;

des doubles — le faux Cincinnatus qui fait un geste, le vrai Cincinnatus qui reste immobile ; le nom même de Cincinnatus C., la lettre C étant probablement l'initiale et le masque d'un second Cincinnatus ; mais aussi le couple de l'avocat et du procureur, grimés jusqu'à une ressemblance stupéfiante ; les deux beaux-frères jumeaux, etc... ;

des jeux et des rôles — M. Pierre, condamné voisin, expert en tours de carte, est en réalité le bourreau ;

des accessoires — l'araignée n'est en fait qu'un ingénieux mécanisme composé de ressorts et de fil de fer.

Seule Emma, la fille du directeur — et « cousine » de Lolita : « ... chues de côté, ses boucles éparses dévoilaient dans la fente postérieure de sa robe le haut de son échine, avec un creux changeant de place, selon les mouvements des omoplates, et tout régulièrement garni d'un duvet blondasse qui paraissait symétriquement peigné », — paraît n'être uniquement qu'elle-même. Mais son inconscience fait des promesses qu'elle ne peut tenir comme autant de trucages.

Voici enfin l'exécution, moment exact où la loi cachée — comme ce miroir minutieusement décrit, le *négati*, capable de restituer ordre et vérité, figure, au désordre absurde — va apparaître. A l'instant où la hache du bourreau est sur le point de s'abattre, Cincinnatus C. se relève et se dirige du côté où « se tenaient des êtres semblables à lui ». Maintenant, en effet, Cincinnatus a le *droit* de rejoindre ses semblables, au terme d'épreuves dont la signification *initiatique* se révèle enfin.

L'initiation terminée, les événements et les personnages qui n'étaient que rites — et pièges — initiatiques sont vus à l'*envers*. Au travers de leur signification explicitée, ces signes purs ne sont plus que transparence, néant. Et tout s'écroule, arbres et

échafaud, dans la poussière, tandis que s'enfuient acteurs et spectateurs.

Ce récit d'une initiation, dont le sens s'enrichit sans cesse selon un mouvement de va-et-vient qui fait de chaque phrase toujours plus qu'elle-même, est un texte de qualité. La traduction de Jarl Priel me semble parfaitement contribuer à cette réussite.

JEAN RICARDOU

SAKI : *Ses meilleures Nouvelles* (Robert Laffont).

On peut choisir sans prendre le pire et je m'en rapporte là-dessus à Graham Greene. Mais je ne l'approuve pas de chercher dans l'enfance d'un homme la clef de son talent. Si des commencements également cruels ont fait de Dickens un écrivain tendre et de Kipling une âme de bronze, n'est-ce pas avouer que la recherche des causes ne nous instruit guère ? Je crois que le démon d'écrire loge moins dans des vies infortunées que dans des esprits malheureux. Peu importent les coups du sort ; la véritable malédiction s'attache à la délicatesse et à la noirceur du caractère.

Restent les nouvelles de Saki. Elles sont brillantes et brèves, encore que, par la substance, elles soient aussi irrégulières que les tuyaux d'une flûte de Pan. Certaine gaieté à l'anglaise, qui souffle le froid et le chaud et qui étonne par une bouffonnerie boutonnée, par une dureté falote, par un rire jaune et patient, par une sagesse hurluberlu, a de quoi nous amuser à la moutarde. La réflexion n'y trouve ni beurre ni pain. Lorsqu'on me dit, par exemple, que la charge d'une charrette tombe du haut d'un pont et que la rivière sèche parce que les ballots, qui étaient de papier buvard, ont bu toute l'eau, c'est une drôlerie qui ne mène pas loin. Il me semble que la plaisanterie facile s'arrête aux travers et aux marottes ; elle se contente d'une singularité à bon marché que favorisent les mœurs d'une nation à la fois renfermée dans ses libertés et ouverte, par les dehors du voyage et du commerce, aux apparences d'un monde d'autant plus bizarre que l'orgueil empêche d'y pénétrer. L'ironie des Anglais est divertissante à proportion qu'elle est superficielle. Elle glisse sur l'univers avec les patins du mépris. C'est un persiflage qui sent la gravité de l'ambassadeur et le dédain qu'il éprouve en secret pour les pantalonnades des natifs. Tel est maître de soi qui possède la vérité jusqu'à pouvoir goûter, à Bénarès ou à Ceylan, les délices de l'absurdité. Ce mélange qui ne se mêle à rien, c'est la vertu coloniale de Saki. Il en a de plus admirables dans les quatre nouvelles que je préfère et qui ont pour titres *La fenêtre ouverte*, *Tobermory*, *Le conteur* et *Le cabinet de débarras*. Là, du moins, le sens humain l'emporte sur le caprice et la connaissance du cœur conserve la raillerie sans l'épaissir d'extravagance. Voici un

abrégé, nécessairement sacrilège, de *La fenêtre ouverte*. Un homme vient rétablir sa santé dans un village. Mais le repos ressemble à l'ennui. Le convalescent a des billets d'introduction. Il se rend en visite chez une femme dont il ne voit d'abord que la nièce. Elle lui conte que sa tante a la tête un peu fêlée et surtout, comme c'est exactement le cas, le jour anniversaire du départ pour la chasse, où ils se perdirent dans les sables, du mari de la dame et de ses deux frères. Aussi la porte par où ils ont disparu demeure-t-elle ouverte à leurs fantômes. Sur quoi la tante se montre et elle parle en effet des revenants comme s'ils allaient revenir. Or ils se présentent. L'hôte s'enfuit de terreur. Il ne sait pas que la jeune nièce a le génie du roman et qu'elle a forgé cette histoire où la prodigieuse autorité du récit éclaire l'affinité de la folie avec le langage.

N'en déplaise au traducteur : échoir et échouer ne sont pas le même verbe.

ROGER JUDRIN

***

LES SPECTACLES

Édouard II, chronique d'après le thème de CHRISTOPHER MARLOWE (mise en scène de ROGER PLANCHON).

Qu'il y ait eu une part d'improvisation dans cette soirée unique du 30 juillet, cela n'est pas niable ; mais parce qu'elle prenait appui sur le travail, poursuivi pendant de longs mois, d'une troupe maintenant parfaitement entraînée et rompue aux exigences de son metteur en scène, cette improvisation apportait au jeu une spontanéité désinvolte, qui servait l'entreprise en assurant son charme.

Car il ne s'agissait pas, pour Planchon, d'installer sur une scène toute prête un spectacle passe-partout. Pour lui, l'invitation d'Orange posait le problème de l'inscription du jeu moderne dans l'architecture antique, et il tenait à le résoudre. Non que sa solution — qui est aussi celle de René Allio, son décorateur — puisse être considérée d'emblée comme définitive. (Le théâtre de Planchon est un théâtre en projet, dans l'élaboration duquel chaque réalisation vaut à la fois comme fin en soi et comme point de départ). Elle n'en est pas moins, d'un coup, le geste décisif qui impose et ouvre la voie.

Jusqu'à Planchon, les spectacles de la Chorégie, localisés sur l'antique *skènè*, collaient au mur. Le mérite d'Allio, c'est d'avoir repris l'*orchestra* au public et d'y avoir fait surgir un système de praticables qui, comme un éperon immense, projetait l'aire de jeu au cœur même de l'amphithéâtre de pierre.

Dès lors, le spectacle pouvait prendre une dimension à la mesure des gradins. Le spectacle ? Étonnante chronique, dont le prétexte était l'*Édouard II* de Marlowe.

Étonnante, elle l'est par son ampleur, puisqu'elle déborde le drame raconté par Marlowe et conduit le spectateur des dernières angoisses qui assombrirent la fin du règne d'Édouard Ier jusqu'au-delà du couronnement d'Édouard III.

Étonnante, elle l'est par la prise de conscience d'une époque. Ce qui, dans Marlowe, reste du domaine du sentiment, cède la place à des motivations politiques qui, bien entendu, demeurent dans la ligne du drame élisabéthain, mais lui ajoutent une résonance toute moderne. Ainsi la pièce n'est-elle plus la lutte des seigneurs contre de petits arrivistes habiles à se pousser dans la faveur du roi, mais le procès autrement plus vaste des gouvernants, quand ils se trouvent en contradiction avec les impératifs du groupe social qu'ils ont charge de conduire. Édouard II se heurte à une société qui le refuse et finalement le rejette.

Tous les personnages, d'ailleurs, subissent une modification analogue. Non qu'ils perdent leur caractère individuel. Mais ce caractère, à présent, apparaît moins la marque d'une personne que le lieu géométrique d'un destin.

Si les personnages ne marchent pas dans le sens de l'histoire, ils sont également en continuel retard par rapport au temps de l'action. L'occasion se présente à eux alors qu'ils n'y tiennent plus. Leur propre vie se fait sans eux, en dehors d'eux, et ils n'en comprennent le désastre, en même temps que son insertion dans un temps irréversible, qu'aux approches de la mort. Du moins cette désynchronisation du temps et de la psychologie permet-elle au commentaire de faire irruption dans les chutes du rythme. Soit que les personnages engagés dans l'action se figent soudain en spectateurs des luttes qui décideront de leur sort, soit qu'ils abandonnent la mêlée afin d'en dégager le sens, ils transforment la trajectoire directe de l'œuvre de Marlowe en une courbe qui prend en charge l'événement à mesure qu'il se présente, l'enrobe de ses circonstances aggravantes, avant de se dérouler plus loin, sans commencement ni fin. On voit mal, en effet, pourquoi cette conclusion à *Édouard II* ne serait pas l'amorce d'une chronique nouvelle. Le spectacle présenté à Orange pourrait n'être ainsi qu'une des multiples « journées » d'une « action » qui, prenant appui sur un temps historique et des phénomènes sociaux donnés, viserait à rendre compte du schéma général de l'aventure humaine.

On devine quelle réserve peut être faite devant une semblable entreprise. La pièce de Marlowe, qui avait atteint sa forme propre, souffre-t-elle qu'une œuvre nouvelle se greffe, qui, sans venir jamais à l'encontre de son geste fondamental, l'écartèle néanmoins, faisant jaillir du corps même du vieux drame des perspectives qui ne sont pas les siennes ? Il faudrait invo-

quer à la défense de Planchon Euripide revenant sur le thème des *Choéphores*, Corneille rétrécissant le Cid espagnol aux proportions du préclassicisme français. Mais ces justifications ne rendraient pas compte du vrai problème. Le vrai problème tient dans ce besoin créateur de Planchon, qui fait éclater, dès qu'il s'y applique, l'œuvre écrite. De Dumas en Marlowe, il s'est contenté jusqu'aujourd'hui d'écrire dans des marges ; mais c'est le mouvement déjà d'une œuvre personnelle qui se cherche. Le moment n'est pas loin où, tournant le dos à toute adaptation, Planchon sera amené, comme l'a fait Brecht, mais suivant ses propres voies, à déterminer, pour notre temps, une dramaturgie nouvelle.

DOMINIQUE NORES

Moderato Cantabile, film de PETER BROOK, d'après le roman de MARGUERITE DURAS.

Moderato Cantabile, le film, oblige les mauvais esprits à se déclarer. Qui s'accommodait de la lecture (ou, plus simplement, avait négligé de lire) brusquement est obligé de voir. Voilà le premier, le grand mérite de Peter Brook. Restent certaines critiques, auxquelles il faut s'arrêter, adressées, d'après le roman de Marguerite Duras, à ce film admirable. C'est qu'il dérange sensiblement la qualité du livre.

Celui-ci, selon les éditeurs, est « une sorte d'enquête, de dialogue harassant, qui semble ne jamais progresser... Une femme assiste, de loin, à un fait divers de la rue : un crime passionnel. Chaque jour, ensuite, elle revient irrésistiblement sur les lieux du drame, un café du port. Elle y retrouve chaque fois le même homme, elle l'interroge ».

Mis en images, cela devient une histoire d'amour — l'histoire d'un amour impossible. La personnalité de Belmondo, son rôle même, fort éloignés du personnage primitif de Chauvin, accentuent ce décalage : le fait divers devient, pour les personnages, un alibi, pour nous, un prétexte.

Une question se pose alors. Les images n'étant pas les mots, n'était-il pas nécessaire, de toute façon, de trouver autre chose, un équilibre spectaculaire, du moment que l'usage du cinéma empêchait le langage de tenir seul la réalité ? L'art de Marguerite Duras, sans doute, était si précis qu'il ne pouvait changer de forme sans modifier sa matière.

Peter Brook a introduit le texte dans une continuité magique. Il a composé assurément un chef-d'œuvre, sans aucune faute, sans aucune faiblesse par rapport à lui-même. Que le spectateur accepte les premières images, et le voici sous le charme pour toute la représentation.

Le film donne alors une explication du livre (de la façon qu'il fut écrit), il devient une (seule) métaphore érotique, qui se

découvre en deux endroits étonnamment : dans la scène du parc, de l'arbre et, à la fin, au second cri, au cri d'Anne Desbarèsdes, à son affaissement, à son réveil.

Il faudra ensuite que le spectateur se reprenne, se souvienne, pour que la réussite même de Peter Brook donne sa propre critique : que les meilleurs moments du film sont ceux où l'image n'est plus stylisée, où au contraire la liberté, le réalisme visuels font ressortir l'histoire et nous la font tout à fait accepter (ainsi de la promenade en forêt d'Anne Desbarèsdes et de son fils, ailleurs de leur retour en bateau : où leurs rapports du même coup dépassent toute psychologie utile et signalent leur nécessité dans l'ensemble du film).

L'artifice des décors (ce n'est pas le réalisme que nous demandons) n'équivaut pas à celui qui est employé dans le livre, où une phrase contient le réel, plutôt qu'elle ne le choisit — « les couleurs du couchant devinrent tout à coup si glorieuses que la blondeur de cet enfant s'en trouva modifiée... L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau. Dans un dernier sursaut, le rose du ciel augmenta ». A la place du printemps, Peter Brook a créé une saison d'où le vent, le soleil, le froid, la couleur sont exclus. Le noir et blanc, l'immatérialité, les perspectives fuyantes, les vêtements d'hiver quand rien dans l'attitude des corps n'en montre la nécessité, composent un drame psychologique, un charme, une narration faite au passé, alors que le livre, sous la fiction du passé simple, était tout entier au présent — était une continuelle fuite en avant.

Mais enfin l'adaptation n'est pas tout. Au regard du cinéma, Peter Brook a réussi un film qui raconte *autre chose* sans jamais recourir au symbole, qui, par conséquent, retrouve pour son compte, et d'une façon toute nouvelle dans le cinéma, les moyens d'une littérature aussi éloignée du symbolisme que du naturalisme, et pour ainsi dire métaphorique dans sa forme avant toute intention.

Marguerite Duras, d'ailleurs, y reprend la parole (si la première rencontre d'Anne Desbarèsdes et de Chauvin est une « ouverture » banale — le destin amoureux, — les premières paroles d'Anne, le lendemain, au bar, restituent exactement le livre, etc.) et, dans la *mesure* du contexte, l'identification de Jeanne Moreau avec son personnage, l'incroyable évidence de son jeu sont plus surprenantes peut-être, plus visibles et miraculeuses, et deviennent le véritable objet du film.

JEAN THIBAUDEAU

*
* *

DE TOUT UN PEU

ANNE HÉBERT : *Poèmes* (Éditions du Seuil).

On devine dans ces poèmes encore incertains une présence vivante, vraie, un monde qui cherche à se former et dont les éléments sont forêts, pluies, « villes profondes », fontaines, « chambres de bois » ; et puis, amertume, courage, passion. Dans ce Canada poétique, il y a de petites mortes sur les seuils, des mains semées dans les jardins, de longues rues vides ; les premiers poèmes du recueil sont comme de petits tableaux avec un air de légende, tableaux où, malgré l'économie des mots, les choses sont quelquefois trop explicites. Le dépouillement, qui aboutit de loin en loin à d'heureux résultats : une tristesse limpide comme une eau, ailleurs devient banalité. La deuxième partie du livre groupe des poèmes d'un ton plus soutenu, d'un propos plus ambitieux : appels au vent ou à la neige, hommage à Ève, légende de la ville tuée, Annonciation. Il était presque fatal qu'en cette recherche de l'ampleur, Anne Hébert rencontrât Saint-John Perse ; mais quand elle marche seule, elle le fait déjà d'un pas ferme, et dans un espace très aéré, très pur, où il n'y a pas de place pour la bassesse.

PH. J.

JEAN PACHE : *Poèmes de l'autre* (Jeune poésie N. R. F., Gallimard).

Depuis son premier recueil, paru en Suisse, Jean Pache a fait un pas vers la clarté et la cohérence. Qu'il parle de la naissance de la poésie, des bonheurs de l'amour, de la ville redécouverte, de la vie retrouvée, il le fait maintenant avec naturel et non sans acuité. Mais le meilleur et le moins bon coexistent encore trop pacifiquement en lui. Tantôt le voici trop noble : « toi qui es venue de l'errance et de l'exil », tantôt plat : « Et je me sens merveilleusement complice », tantôt trop direct : « à en oublier le fracas des poubelles... ». Plus loin, parlant de son pays « de lacs, de vignes et de forêts », il a ce beau mouvement :

J'y ai vu mourir mon père, à l'instant
où la neige se retire...

saisissant en quelques mots simples une émotion ambiguë ; mais deux lignes plus loin, parlant de cette même terre « assise sur la molasse », pourquoi faut-il qu'il ajoute cette plate parenthèse : « C'est pourtant à cette pierre que nos bâtisseurs ont fait confiance » ?

PH. J.

HEIDEGGER : *Qu'appelle-t-on penser ?* Traduit de l'allemand par ALOYS BECKER et GÉRARD GRANEL (Presses Universitaires de France).

Ce nouveau cours de Fribourg-en-Brisgau, en lecture différée, nous mène de « qu'appelle-t-on penser ? » vers *ce qui nous appelle à penser*, sur le chemin de l'Être. C'est là qu'habite le *penseur*, fidèle à ce qui s'offre, cherchant pour le dire un langage originel, limitrophe de celui du poète. Le métaphysicien, avec sa logique et son langage-instrument, fait figure d'infidèle. Une fois de plus, Parménide ouvre la voie, après une lente lecture où, à travers la philologie, la langue grecque *fait signe*. Thèmes maintenant connus, et qui pourront lasser, malgré l'orchestration et cette traduction sans défaillance. Mais sur la route ardue d'une pensée qui, malgré les premiers Grecs, n'est pas encore, nous trouvons Nietzsche, son « unique pensée » de l'éternel retour, son cri inoubliable.

Quarante pages neuves et inspirées cherchent à restituer ce cri, déformé par l'écho.

JANINE PIGNET

PAUL MORAND : *Bains de Mer, Bains de Rêve* (Guilde du Livre, Lausanne).

Un compagnon de vacances, le plus aimable. Paul Morand, qui est né sous le signe des Poissons, qui célébra dans un poème les *bains publics*, qui prolongea ce poème par « trente ans d'immersion », qui, à soixante-dix ans, se baigne en novembre au Portugal, dès mars sur la côte africaine, — ne se propose ici rien d'autre que « d'écrire comme il a vécu, en faisant la planche, sans autre méthode que sa fantaisie ». De fait, quelle que soit l'érudition de l'auteur (elle n'est jamais lourde), c'est le jeu de sa mémoire sensuelle, son vagabondage mélancolique ou souriant, son constant hédonisme, bref, c'est Morand qui, non moins que la mer, assure l'unité de ce livre. A-t-il choisi les illustrations ? D'une scène de bain antique au grouillement d'une plage moderne, de Paul et Virginie aux crinolines, aux aigrettes, aux ombrelles, au cache-sexe, de Boudin à Dufy, à de Staël ou à Picasso, toutes ces planches : peintures, gravures, dessins, photos documentaires, répondent d'une façon exacte et plaisante au libre esprit de l'auteur et de sa chronique.

DENIS PÉRIER

MAURICE CHOURY : *Les Origines de la Commune, Paris livré* (Éd. Sociales).

Ce livre est le premier d'une série consacrée au drame encore trop mal connu de la Commune de Paris. L'histoire officielle a en effet trop souvent escamoté le mouvement communaliste de 1871, sa force d'exigence, ses données humaines, l'âpre conviction de la plupart de ceux qui le menèrent. Chacun commence pourtant à savoir aujourd'hui que la répression d'Adolphe Thiers fit plus de victimes que la Terreur de 1793. *Paris livré* fait le point des événements qui s'écoulèrent entre le 4 septembre 1870 et le 18 mars 1871. Maurice Choury accuse, souvent à juste titre, « le gouvernement des Jules » de n'avoir voulu malgré ses proclamations guerrières que traiter aussi vite que possible avec les Prussiens par crainte d'une révolution menaçante. Comme Henri Guillemin, qui a minutieusement dépouillé les archives, Maurice Choury reste d'une scrupuleuse honnêteté et ses citations sont valables. Il n'empêche que certaines de ses conclusions restent parfois trop brutalement tranchantes : les agissements des hommes du 4 septembre n'ont pas eu un caractère aussi méthodique que celui qu'il leur attribue presque inévitablement. Son ouvrage m'a fait relire celui de Georges Duveau, *le Siège de Paris*, tout aussi sympathique aux hommes de la Commune, mais qu'il trouverait peut-être abusivement nuancé. Et pourtant...

JEAN FOLLAIN

C.-F. LANDRY : *Charles, dernier Duc de Bourgogne* (Guilde du Livre).

« Pourquoi me mettre dans le cas d'être appelé « historien infidèle », quand il est si simple de dire qui je suis et qui je prétends être : je suis un écrivain, emporté par une immense amitié, une immense pitié. » En effet, c'est d'intense sympathie que frémit ce livre, ce beau livre trop naïf et trop « vocatif » mais toujours fervent. Il n'est, bien sûr, pas question de fidélité, d'objectivité dans ces pages, qui, comme l'indique l'auteur, forment un poème-roman ou un roman-poème. A force de lectures, d'études et de méditations, C.-F. Landry s'est insinué si profondément dans son personnage qu'il a pu, sans ridicule, prendre ces tons d'intimité, de familiarité et d'enthousiasme.

Il voudrait non seulement tout expliquer, mais tout excuser de l'existence du Charolais, ce duc sans ruse qui a foi en la bravoure, en la droiture, en la bonté. N'est-il pas l'opposé de son père, appelé « le Bon », mais qui eut toutes les tares du pouvoir : la débauche, l'hypocrisie, la cruauté ? L'horrible forfait de Dinant, les mille hommes ligotés par couples et jetés

dans la Meuse, la ville incendiée, ce ne fut pas la faute de Charles, qui ne fit qu'exécuter les ordres paternels. Malgré qu'en ait C.-F. Landry, il est difficile de laver le Téméraire de ces crimes.

Le destin de cet homme inquiet, obstiné, chimérique, tel que le peint C.-F. Landry, lui donnant un relief et un air de mythe, nous en suivons le déroulement tragique avec un intérêt qui ne faiblit pas.

ANDRÉ MIGUEL

MARGUERITE DURAS : *Dix Heures et demie du Soir en Été* (Gallimard).

Madrid, l'été, le soir, la foule, les touristes, les hôtels bondés, les averses orageuses. Coups de sifflets, policiers, rumeurs : un homme a tué par jalousie, il s'appelle Rodrigo, on le recherche, on ne peut manquer de le prendre. Maria boit, rêve à Rodrigo, regarde son mari et son amie, qui découvrent leur amour, boit, regarde sa fille, se sent mère, boit, rêve à Rodrigo. C'est la nuit, Maria boit, prend la voiture, va au hasard, rencontre Rodrigo, sommeille à son côté, se souvient qu'elle est mère, le quitte, mais le retrouvera dans quelques heures et l'aidera à s'enfuir. C'est l'aube ; le mari et l'amie ont fait l'amour ; Maria, revenue, comprend et boit. Et l'on repart, avec l'enfant, pour retrouver Rodrigo, qui s'est tué. Et l'on revient, Maria boit, comprend de mieux en mieux, demande à son mari de l'embrasser, et encore, et lui dit que c'est la fin de leur histoire. Et l'on va regarder un danseur.

C'est ainsi que Mme Marguerite Duras semble se parodier elle-même, et quelques autres, en même temps que dénoncer les méfaits du cinéma. Non que l'on ne retrouve quelques-uns de ses dons : avant tout sa rapidité nerveuse et précise. Mais rien de plus lassant que ce mélange d'artifices, de procédés et de rengaines sentimentales. Ouvrage du jour. De Mme Marguerite Duras, nous attendons mieux.

D. P.

JACQUES DE BOURBON-BUSSET : *Mémoires d'un Lion* (Gallimard).

Fugue à deux voix : on n'a pas oublié ce livre, ce chuchotement passionné, ces rues de Paris parcourues à petits pas, à menues pensées, la rêveuse vérité de ce désamour cérémonieux.

Mémoires d'un Lion montre, du talent de Bourbon-Busset, une pente autonome, et plus à pic.

Prévenons un malentendu. Le Lion n'est pas la forêt tropicale, ni la savane, ni le désert, quoiqu'il les hante et y meure. Il n'est pas non plus la Nature. Le Lion, c'est plutôt la Femme : iro-

nique, sauvage, toujours prête à bondir. Aux côtés du mâle, qui est l'urbanité même et la douceur, le Lion figure l'impétueuse vacherie du sexe second, le seul vrai. S'il aime l'Ingénieur, c'est qu'il croit l'avoir dompté. Comme pour la femme, l'homme est, pour le Lion, d'abord la victime, le gibier, l'aliment de choix, la denrée précieuse. Le Lion aime l'homme, comme seule peut l'aimer la femme : c'est-à-dire comme la panthère aime l'antilope. Bien entendu, cela n'empêche pas les sentiments.

Mythe multiple, les *Mémoires d'un Lion* peuvent surprendre, hérisser — surtout si la femme vous apparaît encore — romantiquement — comme un être essentiellement humain. Mais ce qu'on ne pourra contester, c'est la profonde humanité de l'Ingénieur, c'est l'ingénieuse mécanique du mythe, c'est le regard probe et l'écriture lucide.

J.-P. WEBER

ARLETTE WYLID : *Le Lait sur le Feu* (Collection « Jeune Prose », Gallimard).

Voici un brave homme de père qui vient surprendre sa fille et son fils dans leur petit appartement. Si exigu, l'appartement, qu'il n'y a de place que pour un lit. « Mon lit, explique la sœur, puisque mon frère passe ses nuits chez sa maîtresse. » Mais le frère, quand il survient : « Mon lit, puisque ma sœur loge chez une amie. » Et le père s'en retourne ; qu'a-t-il pu comprendre ?

Rien de plus naturel pourtant. La sœur allait se marier sans amour. Or qui l'eût mieux aimée que son frère? D'ailleurs, jeune médecin, il avait besoin d'une compagne dévouée. Et qui peut se dévouer mieux qu'une sœur ? L'ennui, c'est qu'une telle simplicité des choses effare les petites gens. De sorte que l'on trouve le père et la mère asphyxiés dans leur lit, et près d'eux, sur le réchaud, une casserole de lait oubliée, qui a éteint la flamme. Le jour, précisément (il y a de ces rencontres), où la sœur, qui sent venir le scandale et veut se dévouer jusqu'au bout, disparaît de ce monde par le même moyen.

C'est un schéma plutôt qu'une œuvre. Et il ne frappe ni par l'adresse, ni par la vraisemblance, ni par la qualité de l'écriture. Oui, c'est décousu et un peu gros. Mais non point sans effets dans la brusquerie, ni sans aplomb dans les scènes fondamentales, d'une assez dure cruauté.

D. P.

BRIAN MOORE : *Judith Hearne*. Traduit de l'anglais par DENISE MEUNIER (Plon).

Nous sommes en Irlande. Judith Hearne, qui a sacrifié sa jeunesse à une tante autoritaire, partage ses heures entre des leçons de piano, la dévotion, et le whisky. Judith sombrera dans la folie.

L'ironie du jeune romancier mord à chaque coup. Les passages du récit au monologue intérieur se font avec souplesse. Une virtuosité qui emporte l'esprit du lecteur, le relief des conversations, une sorte de truculence un peu folle, une vérité de ton vigoureuse, aussi une désinvolture âpre et cruelle, ce sont quelques traits de ce curieux roman.

A. M.

ERNST KREUDER : *Les Introuvables*. Traduit de l'allemand par JACQUES MARTIN (Plon).

L'on est pris par l'atmosphère insolite de cette équipée. Ces « illuminés » ont décidé de vivre en l'absolue sincérité, unis par la présence continuelle à l'instant. Ils luttent contre une société fausse et mécanisée. La police poursuit sans cesse les prétendus anarchistes.

Récit initiatique, suite d'allégories s'emboîtant l'une en l'autre, recherches sur l'envoûtement et la métamorphose des esprits, conte dans la tradition du romantisme allemand ? C'est tout cela ensemble, combiné avec art et de façon à composer un étrange roman.

A. M.

JOHN LEVÉE (Galerie de France).

Répondant aux nécessités d'un nouveau paysagisme, John Levée exprime la substance même des terres et des végétations qui ont séduit son regard. S'y opposent, puis s'y organisent des terres, tantôt arides, desséchées, brûlées, tantôt grasses et fertiles, et les transparences végétales.

Levée entasse la pâte, suscite des reliefs, creuse des sillons, provoque des séismes, use de transparences et parvient ainsi à exprimer le poids de la terre, sa friabilité ou sa malléabilité (suivant qu'elle est aride ou gorgée d'eau), ses éclatements, ses déchirures, sa vie lente, inquiète, sourde, continue, irrévocable, ses brusques assauts vers la lumière, ses emportements.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

OÙ LES CRITIQUES LITTÉRAIRES SE PLAIGNENT

Ils se plaignent de recevoir trop de livres. Ainsi M. Émile Henriot, dans LE MONDE :

Pitié, Gallimard ; pitié, Julliard ; pitié vous tous aussi les autres éditeurs qui serez bientôt les victimes de cette épouvantable inflation du livre que vous aurez vous-mêmes provoquée en publiant tout ce que les auteurs vous apportent, et qui l'imprimez sans discrimination, dans votre croyance au « best-seller », et peut-être qui sait — soyons optimiste — au chef-d'œuvre. En attendant, il n'y a déjà plus dans Paris la moindre cave, la moindre resserre où loger tous les invendus. Et vous ne pensez pas non plus, infatigables producteurs, à vous demander où matériellement nous pouvons mettre tous ces livres que vous nous envoyez, à nous critiques, dans nos appartements non extensibles. Comment choisir, nous-mêmes, dans cette marée ? Comment ne pas être submergé par cet inarrêtable plancton ? Positivement débordé, je ne sais plus, dans ces piles s'accumulant et s'écroulant, retrouver le livre reçu avant-hier, recouvert déjà par ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui. Ce n'est pas une plainte personnelle que j'émets. Tous mes confrères sont dans le même cas. Et cela pose un sérieux problème qui intéresse toute l'édition. Et la littérature aussi, qualité à discerner et à mettre à part de cette effroyable quantité.

Les écrivains aussi sont responsables. Chacun écrit trop. Chacun a besoin de publier son livre annuel. Tant pis pour nous si le public est saturé. L'affaire est sans solution, car tout le monde a du talent et s'estime justifié à en faire état. Au nom de quoi ? Autrefois, c'était au nom de l'art et de la beauté, et la difficulté d'y atteindre limitait au moins la production. Aujourd'hui, c'est au nom de la vérité que tout le monde écrit, chacun voulant dire la sienne, sur soi, sur les autres. La vérité. Ma vérité. LA VÉRITÉ !

A quoi l'on est tenté de répondre : vous vous lamentez parce que la mariée est trop belle. Imagine-t-on un industriel qui se plaindrait d'avoir trop d'acier à sa disposition ? Un poète qui se plaindrait d'avoir trop de sujets de poèmes ?

La vérité, que M. Henriot évite de dire (par délicatesse, je pense), c'est que le

métier de critique n'est pas honoré comme il le devrait : n'est pas payé. *Mettons qu'un critique littéraire doive donner à la lecture six heures par jour : c'est moins qu'on n'en exige d'un ouvrier métallurgiste, ou d'un banquier. Encore faudrait-il que les directeurs de journaux ou de revues lui assurent ces six heures de travail paisible. Nous sommes loin de compte.*

D'ailleurs, est-il vrai qu'il y ait « inflation du livre » ?

***

« L'INFLATION DU LIVRE » N'EXISTE PAS

Ce n'est pas tout à fait l'avis de M. Angoulvent, dans son livre : L'ÉDITION FRANÇAISE AU PIED DU MUR. *C'est encore moins, si je peux dire, l'avis des statistiques. Paul Angoulvent pose en effet cette question :*

Comment se fait-il que le peuple le plus intelligent [1] de la terre (record des Prix Nobel de littérature) n'arrive qu'au huitième rang dans le monde par le nombre de livres publiés en un an et au dix-huitième rang par le nombre de titres pour 100 000 habitants ? Chose plus inquiétante, comment se fait-il que cette production soit stagnante depuis des années, alors qu'elle augmente régulièrement ailleurs ? Pourquoi seule la classe aisée lit-elle des livres en France, alors que les classes moyennes les boudent et la paysannerie les ignore totalement ? Comment, enfin, se fait-il que le livre français perde chaque année un peu plus d'influence dans le monde ?

Eh! c'est peut-être qu'il ne trouve pas les critiques qu'il mériterait. Paul Angoulvent propose d'autres explications :

Manque de temps pour lire, concurrence de la radio, de la presse, du cinéma et de la télévision.

Perte du prestige français depuis la guerre en matière de politique, éviction de la France des pays jadis placés sous son influence.

Nationalisme exacerbé des pays neufs, qui exigent un matériel culturel imprimé dans la langue nationale.

Industrialisation croissante du monde moderne, réalisée

1. C'est de nous, Français, qu'il s'agit.

presque uniquement avec du matériel d'origine anglo-saxonne ou russe, ce qui impose aux usagers le choix de l'anglais ou du russe comme deuxième langue.

Cherté du livre français comparé à ses concurrents étrangers. C'est en France que l'heure de travail dans les industries polygraphiques est la plus chère avec les U. S. A.

Paul Angoulvent poursuit :

Les auteurs ont leur responsabilité dans la piètre situation du marché du livre. Ils ont trop tendance à se disperser chez plusieurs éditeurs. Ils croient, par là, étendre leur audience, en réalité ils fractionnent fâcheusement les moyens publicitaires mis à leur disposition. D'autre part, les auteurs français ont du goût pour les journaux intimes, les carnets, les confidences, sans voir que le public n'en a pas pour ce genre d'écrits. Ils devraient, ces écrivains, faire un effort d'autocritique et ne porter à l'éditeur que des œuvres qui soient en prise directe sur les problèmes concernant le plus grand nombre de lecteurs.

Ici, M. Angoulvent, éditeur lui-même plutôt que critique, dépasse, il me semble, sa compétence. Retenons du moins de son excellent petit livre que la France souffre d'une déflation plutôt que d'une inflation du livre. Au dix-huitième rang des nations, quelle honte !

D'ailleurs, est-il vrai que les éditeurs « impriment sans discrimination » tout ce les auteurs leur apportent ?

***

LE DUR MÉTIER DE LECTEUR

Françoise d'Eaubonne esquisse, dans HAUTE SOCIÉTÉ, *un petit portrait où chaque lecteur d'édition, je pense, se reconnaîtra :*

Le Candidat-Auteur a tendance à voir le lecteur, ce laborieux lampiste (en général écrivain ni tout à fait *raté*, ni tout à fait *réussi*), tour à tour sous les traits d'un combinard, d'un *deus ex machina*, d'un monsieur important avec bureau et téléphone, d'un coquetéliste en vogue, d'un pâle traître masqué de mélodrame (le masque, c'est l'anonymat). Il tomberait de son haut, le Candidat-Auteur, s'il voyait la plupart du temps le lecteur, jeune ou vieil intellectuel, promis à la rupture d'anévrisme s'il est vieux, à la prétuberculose s'il est jeune, emporter son

manuscrit parmi une pile d'autres qu'il lit au café ou chez lui entre les braillements de bébé et la cafetière effervescente, lyrique, survolté, méticuleux, balancé du fou rire à la crise de nerfs, et décortiquant son texte pour un salaire de copiste avec une conscience et une fièvre, hélas ! dignes, le plus souvent, d'une meilleure cause.

Plus loin, Françoise d'Eaubonne nous fait part de certains embarras, auxquels n'échappe pas une lectrice consciencieuse :

Lorsque vous lisez, sur un manuscrit malchanceux, cette plainte émouvante : « *Ah! que j'étais donc malheureux, à cette époque, entre ma mère obèse et mon père démobilisé* », vous pensez, tout saisi, combien le surréalisme a du bon, qui apprend à utiliser le balancement classique en vue du comique le plus concerté qui se puisse.

Lorsque vous lisez : « *Ce matin-là, je ne l'oublierai jamais ; il fut de ceux qui, en 1954, appartinrent au mois de juillet* », ou : « *L'évêque, d'un geste las, repoussa les os de poulet dans son assiette* », vous songez combien ces deux phrases vous paraîtraient excellentes, la première sous la plume de Queneau, la seconde sous celle d'Ivy-Compton-Burnett, et vous mesurez encore avec mélancolie toute la relativité de l'art.

et conclut :

Le phénomène du manuscrit impublié et impubliable reste encore à étudier. Ainsi que le terreau à la plante ou à l'arbre, la masse obscure des vains essais de mes Candidats-Auteurs fournit à la littérature visible, à celle qui croît et se ramifie, un tuf d'autant plus intéressant qu'il est inconnu ; il serait bien tentant de le sectionner en sédiments et couches géologiques, à analyser, à déterminer. Ce terreau du livre clandestin entretient avec le livre officiel des rapports qui nous éclaireraient sur celui-ci.

Sans doute. Et c'est pourquoi il serait précieux, il serait même passionnant qu'un grand éditeur se décidât quelque jour à publier, à côté des ouvrages qu'il a reçus, les quelque trois mille manuscrits qu'il a refusés dans l'année : sur papier bible dans un livre épais, genre Bottin, de vingt à trente mille pages. Sans compter le plaisir qu'y prendrait M. Émile Henriot.

A propos de HAUTE SOCIÉTÉ, *notons que le numéro devient bimestriel et que l'abonnement (de soutien) à 20.000 fn. donne droit à six gravures originales.*

(A suivre.)

***

D'UN PRINCIPAT DES POÈTES

On nous communique :

QUI, APRÈS PAUL FORT ?

Les journaux nous apprennent que les participants à une « Foire de poètes », tenue à Forges-les-Eaux le 26 juin 1960, ont pris sur eux de décerner à M. Jean Cocteau le titre de *Prince des poètes*, laissé vacant à la mort de Paul Fort. (Nous disons bien de Paul Fort, l'« élection » de Jules Supervielle par les soins des *Nouvelles littéraires* résultant d'une consultation restreinte et précipitée, par suite formellement contestable.) Dans une lettre publiée par le journal *Combat*, M. Cocteau a déclaré accepter le titre et remercier les participants de la foire, rebaptisée par lui à cette occasion « Congrès des poètes » [1].

Prince des poètes : il s'agit là d'un titre désuet et charmant, dont on peut certes penser que le libellé assez pompeux dépasse, de loin, tant les prérogatives que la signification réelle. Cependant, cette désignation insolite nous semble appeler deux remarques :

1. Nous ne pouvons oublier que ce titre a été porté, après Victor Hugo, parfois avec génie, toujours avec honneur, par Verlaine, Mallarmé, Léon Dierx, Paul Fort. A lui s'est toujours associée, à défaut d'infaillibilité, au moins l'idée d'un suffrage parfaitement qualifié, non contaminé jusqu'ici dans sa forme par les basses mœurs littéraires de l'époque. Nul, jusqu'ici, n'avait prétendu décrocher ce titre à la foire.

2. Il s'agit, aux yeux du public, d'un titre décerné à un poète par les autres poètes, ce qui, de toute évidence, implique que le plus grand nombre d'entre eux soient consultés. En l'occurrence, on est par trop loin de compte.

Nous estimons donc qu'il y a ici, au plein sens du mot, *maldonne :* le titre dont se pare aujourd'hui hâtivement M. Cocteau ne saurait lui être échu de manière valable.

Dans ces conditions, il nous paraît nécessaire qu'il soit procédé à une élection en bonne et due forme, offrant toutes garanties d'objectivité et toutes possibilités de contrôle. Sans prétendre en dresser une liste limitative, nous y convions les personnalités et les groupements, dont on sait qu'ils font leur la cause de la poésie. Nous les invitons à se prononcer en retour-

1. M. Jean Follain, qui était le 26 juin à Forges-les-Eaux, tient à faire savoir qu'il a refusé de prendre part à cette parodie d'élection, comme précédemment au référendum des *Nouvelles littéraires*.

nant avant le 15 septembre le bulletin ci-contre au secrétariat *Qui, après Paul Fort ?*

Au cas où aucun poète ne réunirait sur son nom la majorité absolue des suffrages exprimés, il y aura lieu de procéder à un second tour de scrutin, ceci afin d'éviter que la personnalité élue le soit à la faveur d'une trop grande dispersion des suffrages, et par conséquent grâce à un nombre de voix trop faible pour être tenu comme représentatif de la volonté des poètes.

Les résultats du premier tour seront communiqués, sitôt leur dépouillement terminé, à chacun des participants. En cas de nécessité, ces résultats seront accompagnés d'un nouveau bulletin destiné au second tour. Le poète qui obtiendra alors le plus grand nombre de voix sera proclamé prince des poètes.

Paris, le 30 juin 1960.

André Breton, Julien Gracq, Pierre-Jean Jouve, Robert Mallet, André Pieyre de Mandiargues, Jean Paulhan, Francis Ponge, Philippe Soupault, Henri Thomas, Giuseppe Ungaretti.

Suit une liste de quelque cinq cents poètes. C'est peu. On a dû en oublier.

Il me semble que ce manifeste, de toute façon, appelle deux remarques :

— l'une est qu'à la mort de Paul Fort, date à laquelle les signataires conviennent de se placer, Jules Supervielle était encore parmi nous ;

— l'autre est que, si l'élection faite par les NOUVELLES LITTÉRAIRES *est formellement contestable, il appartient de la confirmer à tous ceux qui placent très haut, en Supervielle, l'œuvre et l'homme.*

Si j'avais voix au chapitre, je voterais donc pour Jules Supervielle, quitte à reporter ma voix au second tour sur un poète vivant.

*
* *

DIVERS

On lit dans les annonces du MANCHESTER EVENING NEWS (20 juillet) :

Les parents du petit garçon qui a donné à un autre petit garçon, vendredi dernier, devant le *Lido*, une pomme en échange

d'un tricycle, sont priés de restituer le tricycle dans le plus bref délai.

Il y aurait beaucoup à réfléchir là-dessus. Quelle assurance de mauvais goût, quelle insolence! (On ne propose même pas de rendre la pomme.) Surtout, quelle méconnaissance des valeurs enfantines. Et l'on s'étonne encore des conflits entre générations!

***

« L'argent revient cher, disait B. Il faut perdre son temps à le dépenser. »

JEAN GUÉRIN

***

NOTE

On nous écrit :

« La *N. R. F.*, me semble-t-il, est rarement en faute, mais tout le monde aura reconnu, dans le texte attribué par Jean Roudaut à Claude Cherrier, des fragments de la première et de la seconde *Description de l'aqueduc d'Arcueil*, de Cyrano. Ces morceaux ont probablement été réimprimés, sans la mention du véritable auteur, dans un recueil de *Polissonniana* du XVIII^e^ siècle. La morale est qu'il faut se méfier des *Polissonniana*...

A. P. DE M.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

LE PHILTRE INFERNAL N'ÉTAIT QU'UNE BONNE SOUPE

C'est une entreprise difficile que d'être un auteur scandaleux. Le scandale n'arrive que par le public : clamez des obscénités dans le désert, aucune gloire ne vous en reviendra. Mais le public n'afflue pas à une pièce qui le scandalise. Or, cette saison, à Paris, trois ouvrages « scandaleux » ont connu le triomphe : *Le Rhinocéros*, *Le Balcon*, *La Douceur de vivre*. Faut-il s'en réjouir ? Le spectateur parisien est-il devenu tout à coup plus intelligent, plus hardi, plus libre ?

Considérons le cas le plus surprenant, celui de Jean Genet. La bête noire de la bourgeoisie a installé une maison close là où le vaudeville boulevardier montrait des lits ouverts : au Théâtre du Gymnase, marmite où mijotait naguère, si je ne me trompe, le bon brouet de Félicien Marceau. Mille précautions avaient été prises pour que l'opération fût jugée provocante : ne chuchotait-on pas que Genet et son metteur en scène Peter Brook avaient dû déjouer des censures, braver des interdictions, que leur spectacle était révolutionnaire, que pour la première fois on verrait sur la scène... on verrait quoi ? On a vu. De pauvres choses vraiment. Un évêque, un magistrat et un général au bordel : il n'y a pas de quoi fouetter un chat. Si la mise en scène était belle, au moins, si le langage émerveillait ! Mais non : une platitude totale, les lieux communs du procès aux autorités, dans un décor académique. On a vu ensuite la tenancière elle-même (une

Marie Bell remarquable) et ses petites pensionnaires aux prises avec un chef de la police pendant une émeute des plus vagues qui grondait quelque part dans la ville. Bref, des lambeaux du grand Genet. Où étaient le lyrisme, la virulence, la fierté de *Notre-Dame des Fleurs* ? la tendresse, l'arrogance des *Nègres* ? Il faut le dire brutalement : *Le Balcon* ne tient que par son côté boulevard, plaisanteries égrillardes, tout juste de quoi émoustiller les prudes. C'est moins bien fait que du Marceau. C'est un ouvrage commercial, à moitié réussi. La réussite consiste à faire passer cette soupe pour un philtre infernal. Car le spectateur, qui sait que l'œuvre est de Jean Genet, et qui entend toutes les dix minutes un mot comme « bordel » ou « putain », croit assister à quelque chose d'hénaurme, de scabreux, une messe noire, un sabbat de sorcières, il est ravi d'être admis au mystère de cette débauche ésotérique, il ne s'aperçoit pas qu'il n'y a ni mystère, ni débauche, ni scandale, qu'il a été dupé, que la pièce est du dernier conformisme, que les épices dont il fait palpiter ses narines servent à assaisonner les plus vulgaires ragoûts d'alcôve.

***

Pour Ionesco, c'est différent. Il a voulu faire une pièce longue, attirer un nombreux public dans un grand théâtre. Mais son génie est tout entier dans un certain mode de perception qui lui fait voir, un fragment de seconde plus vite que les autres, des analogies insolites entre deux mots, deux personnages, deux situations apparemment sans rapport. Le rythme naturel de Ionesco est la brièveté, la rapidité, l'accélération : ce n'est pas un hasard si ses bonnes pièces se terminent dans un tourbillon effréné, un télescopage ahurissant des répliques et des visages. Voulant faire une pièce longue, il a dû rétablir les transitions : au lieu de nous montrer, tout de go, un homme-rhinocéros, comme il nous montrait, par exemple, un meuble-champignon, Ionesco a représenté la genèse, les motifs, les circonstances de la transformation des hommes en rhinocéros. Il a oublié que ce genre de rapprochements n'est comique que s'il

surprend le spectateur : l'analogie, quand elle traîne, devient froide ressemblance, allégorie prédicante, pompeuse moralité. Ajoutez à cela la mise en scène de J.-L. Barrault, réaliste à contre-temps, et vous aurez ce *Rhinocéros* de l'Odéon, lui aussi faussement scandaleux.

Mais, cette fois encore, il faut moins en vouloir à Ionesco qu'à son public, à l'équivoque où son public se complaît. Il court à l'Odéon parce qu'il attend d'être dépaysé ; mais il n'applaudit que parce qu'il ne l'est pas. Il a appris que le Ionesco « classique », celui des *Chaises* et de la *Cantatrice*, donne le frisson de l'angoisse ; or, il se sent à l'aise ; il croit donc qu'il est à l'aise dans l'angoisse ; il ne veut pas savoir que la pièce, au lieu d'angoisser, rassure (tous ces vilains rhinocéros ne le concernent pas...), au lieu de provoquer, ronronne, tout soulagé qu'il est de se dire que ce Ionesco, dont on lui rebattait les oreilles, n'est pas si inaccessible que ça. C'est ce soulagement qui lui importe, non la vérité de Ionesco, tristement contrefaite ici, édulcorée, abâtardie.

(Mauvais calcul, d'ailleurs, que de se mettre à la portée du public pour l'attirer à soi. Sartre, en tapant plus fort que jamais sur son clou, a fait triompher *Les Séquestrés d'Altona :* et c'est un triomphe de bon aloi).

***

La Douceur de vivre enfin. Comme *Le Rhinocéros*, comme *Le Balcon*, c'est un spectacle qui devrait vous ébranler sur vos bases, et d'où vous sortez assez gaillard, ma foi, content d'avoir été amusé, ne songeant pas une seconde à vous interroger sur vous-même, à remettre en question vos habitudes ni vos croyances. Dieu sait s'il y aurait à dire sur la société italienne et sur l'église du Vatican ! En choisissant le scandaleux pittoresque, il me semble que Fellini a distrait son public des véritables problèmes, au lieu de l'en informer et de l'en alarmer. Il n'a pas fait œuvre critique, mais exotique. Imaginez une analyse de la vie parisienne réduite à l'affaire des ballets roses ! Il est vrai qu'en Italie avant chaque élection les faux miracles éclosent, dont les prêtres font leur miel, et que le film de Fellini est une contribution

efficace à la restauration d'un catholicisme sain : mais il fallait aller jusqu'au bout du propos, montrer l'infiltration autrement plus pernicieuse du clergé dans tous les rouages du pays. Il fallait surtout que la critique et le public ne fussent pas unanimes à crier au chef-d'œuvre : en lâchant si vite la proie pour l'ombre, c'est leur propre légèreté qu'ils ont trahie. J'ai vu des intellectuels italiens ivres de joie à cause du gag de la statue volante : eh bien, cette joie faisait plus peine à voir que la prostitution du Christ sous le ciel de Rome. Fellini est l'auteur d'un admirable film, *Les Vitelloni*, qui concernait la rêvasserie, la paresse, la veulerie, de chacun de nous tous : c'était une œuvre d'art, dans le sens le plus riche du mot. Je veux dire une œuvre qui opérait sur nous et nous modifiait secrètement en nous faisant progresser dans la connaissance de nous-mêmes. Quant à *La Douceur de vivre*, c'est un bon (mais trop long) documentaire polémique : rien de plus.

***

Le seul scandale, dans tout cela, c'est le bluff du scandale. C'est la complaisance du public pour des œuvres qui, au lieu de le provoquer, le chatouillent, au lieu de le braver l'amusent, au lieu de l'accuser le flattent. C'est la complicité des auteurs avec leur passé révolutionnaire : ils gardent le drapeau, mais abandonnent le combat. Comme si les milices de fidèles qu'ils ont enfin réussi à rassembler autour d'eux, ils n'en avaient jamais attendu que de sonores et vains bravos, non un renfort précieux pour répandre de nouvelles vérités sur le monde. Il n'y a donc pas de quoi se réjouir. Les zélateurs de l'avant-garde se sont multipliés, mais pour porter leurs dévotions au pied d'une idole creuse : le vrai dieu s'est éclipsé.

DOMINIQUE FERNANDEZ

UNE LETTRE ET UNE HISTOIRE

Monsieur,

Mon mari, mal adapté à la société, malheureux, accablé par de vrais et par de faux problèmes, s'est tué, d'un coup de carabine, le 16 septembre dernier.

Je l'aimais.

Sa plus grande amertume fut, peut-être, celle de n'avoir pas été publié.

J'ai recopié sa dernière histoire. Je vous la soumets. Je vous le demande — bien qu'il soit trop tard — donnez-lui sa première chance.

LUCIENNE LEMOINE

ÉLÉMENTS IMAGINAIRES

J'ai longtemps rêvé d'écrire une histoire qui serait comme une boîte à merveilles, toute pareille au coffre du Pirate, échoué sur les plages des îles aux matins de l'enfance, pleine comme le mystérieux colis de Noël (article richement garni, recommandé), page trois des catalogues de jadis.

Elle ressemblerait à ces tableaux très anciens, où le peintre, naïvement, voulait montrer à la fois le Monde sous sa charge complète, l'enfer et puis le paradis, tous les métiers des hommes et les chœurs angéliques.

Elle serait aussi belle (si je réussissais) que les Dioramas du souvenir, les Panoramas de toile peinte, les géoramas, maquettes fabuleuses, mystères forains, secrets de deux sous; parades, pacotilles et clinquants qui dorment bien rangés dans les mémoires féeriques.

Il y faudrait beaucoup d'amour, bien se tenir la main pour ne pas déborder, tirer la langue... (ô mes jeudis, mes printemps, quand il pleuvait sur le jardin...).

On verrait le soleil avec la lune, les étoiles, les planètes (Saturne aurait sa couronne). Dessous, je dessinerais le Bestiaire très complet : la baleine, l'hippopotame, le chat, le chien, le poisson rouge, les bêtes à ailes, la vache, les insectes sous mille feuilles, la chèvre dans les choux car voici toutes les plantes.

Le sapin (*Xmas-Tannenbaum*), le peuplier, si long, si beau, tout le long, le long de l'eau, et le marronnier d'Inde, par les cours de l'octobre scolaire, la balle ébouriffée du pommier du verger.

Je n'oublierais pas de tirer une route, droite comme un I, ni un petit chemin qui ferait le serpent, un pont sur la rivière, la cloche des Matines.

Une pendule serait utile. Comment s'inquiéteraient mes amoureux ? Un mur pour les cacher, pour y cocher des noms, des cœurs, des bêtises, un banc pour s'embrasser. Tout ça, c'est nécessaire.

Il faudrait des odeurs : l'encre et le cuir des anciennes écoles, la fumée du bois vert, le café de maman (et le bruit du moulin) ; la senteur de la mer, celle des foins coupés.

Des voix d'enfants, à vire-vole : le B-a-Ba, le décalitre, le Grand Ferré et l'Ogre, et La Fontaine. C'est le mois de Marie, c'est le mois le plus beau.

De vieilles mains de vieille, rougies par les lessives de petits très ingrats, des sabots, un parapluie, dehors, à la porte de la cuisine. La tortue Catherine nageant dans les salades, une pelle oubliée près du château croulant.

J'explique encore ma belle image — je vois une petite fille, un bouquet planté dans les poings, un garçon qui aurait envie d'un timbre, vingt-cinq francs, bleu d'outre-mer, l'enclume du maréchal comme un nid d'étincelles.

Plus loin, c'est une grande forêt, brune et verte, un tunnel, un renard, voici le chemin de fer, j'écoute la sonnette de toutes les gares... On pèse les colis, on porte les bagages. Sourit la grosse marchande de journaux, tabacs, amusettes.

« Nos voyaesgur seront en retard... » prononce une voix

(mais qui donc ?) « J'entends l'angélus de Saint-Florentin, ce qui est signe de pluie. »

Des soldats, bien sûr, à l'appel, des chevaux, des canons, la poudre d'Épinal et la gloire en rubans.

Pourquoi ne pas m'offrir un cirque tout complet, les baladins, l'échelle, la boule d'or et le trapèze ? L'écuyère jolie serait la fille de la châtelaine, volée jadis dans son berceau. Des clowns faméliques, des pitres pathétiques tenteraient d'égayer des villageois sordides, mais de très brunes mains charmeraient les clapiers.

Comme une vague énorme, comme une lame verte, le mouvant chapiteau me cache la mairie. De beaux enfants sournois s'ébattent autour des toiles, sous les voitures lourdes, sur le dos des poneys. Les lampes s'allument. La foule pousse un cri. Parade ! Voici le géant, la moukère, le trombone, la farandole. Jambe en l'air et chapeau bas, la danseuse et le Gugusse. Des lanternes, des pétards. Tzim ! Boum ! Badaboum ! Des fanfares, des cornets de frites. On mange des glaces pâles, de la barbe-à-papa, de la poussière dans les rires. La vendeuse de ballons s'accroche à sa fortune. Le vent lève les jupes, gonfle les voiles du rêve. Crépitent la loterie, la fusillade des tirs, et gloussent les filles, bien plus haut balancées. Commis, commises, après la fête, se retrouvent dessous les bois. C'est la joie, c'est l'Amour !...

Que j'aurais de travail ! Ici, ce n'est encore que le début. A gros points de canevas, je trace les contours, les lignes principales, le mur porteur, bien avant le pignon.

Je prépare le chaud, puis le froid, le gai comme la peine, l'avril et la fatigue, le carillon des fêtes, la porte abandonnée.

Avec ce dé d'argent, la besace éraillée, je rangerai cette vieille photo, et les gros cumulus, l'osier docile, la barque, et ces vins de pays qu'on ne boit nulle part. J'étalerai l'argile, j'assouplirai le cuir, je forgerai le fer, je pendrai les draps lourds. Éléments ! J'aurai un catalogue de vos natures simples : le bâton, la roue, la tour en l'air, le puits profond, le meunier, le banquier, le voyageur, la devineresse.

Je me garnirai bien du nécessaire humain : le plat, le pot, le verre et le couteau, puis la bûche, et le suaire, la chandelle. Le village serait sous le château, le château sous le ciel

(comme une brosse drôle de tourelles, girouettes et cheminées).

En bas, j'aurais tout un quartier pour les chevaux emballés, les chiens enragés, les fléaux de la nature, les naufrages lointains (mais le capitaine revient tous les vingt ans). Je dresserai une estrade pour récompenser les bons d'avoir été si bons, un pilori pour me purger de mille peines. Lents, dignes et pensifs, défileraient des orphelins, très pauvres, qui deviendraient de grands savants.

Mais je garderai encore de la place pour les rues des grosses villes, les hautes maisons, la bise aux carrefours, les boutiques inconnues, vues dehors, et puis dedans. Les marchands ont bien le droit de vivre, et la resserre aussi peut avoir des secrets.

J'ai besoin d'une fée, je suis trop fatigué. Tout seul, je n'en finirais pas. Quelle formule bonne pour l'appeler ? Et dois-je encore attendre, ou cesser, renoncer, éteindre ma lanterne ?

Non, je crois aux miracles ! Je vois le rire et la rosée, j'écoute, je sais. Merci.

Comme se chauffe une bête au soleil, voici que mon histoire se fait toute contente. Les blés, les coquelicots, les yeux de Marinette, le lait des marguerites. C'est juillet. Partout des étamines. Il fleurit des drapeaux, des girandoles, des lumières de papier.

Mon petit garçon n'a plus du tout de chagrin : son vélo est réparé. La vieille femme se repose, sur le pas de sa porte, bien tranquille, dans la cour, son canari par-dessus. Le facteur porte la lettre qu'on n'espérait plus. (Un grand verre de vin rouge, dame, c'est mérité !)

Donner du bonheur, le donner de bonne heure. Ne pas laisser la peine s'étaler. Frotter bien fort sur les taches des larmes, boucher les trous du mal. Je repeindrai après, ce sera aussi beau.

J'ai réveillé le coq pour la nouvelle aurore, j'ai balayé la place, j'ai appelé les choses, j'ai compté mes trésors.

Le vert si dru de l'herbe et de toute jeunesse. Le rouge de l'amour et des bouches entr'ouvertes (mais c'est pareil), et le jaune dans l'œuf, le poussin, le soleil et l'or inaltérable.

Le crépuscule bleu et le dos de la mer. Le blanc, l'argent fidèle, tes dents, mordeuses de pommes...

Le chat guette la soupe, et ce jour est fini. On entend des tambours, c'est le soir. Les machines se taisent dans l'atelier voisin, mais le troupeau se hâte, par saccades imprévues.

Heures, si différentes, les mêmes, partout. Un prisonnier se couche en sa cellule close. Dehors, il est très tôt. Une vendeuse bâille dans un grand magasin. Encore une heure à travailler, une heure à tuer, une heure à ne pas vivre.

J'écris de soie, de laine, j'écris de joie, de peine. Je donne tout à vrac. Que chacun trie, que chacun pèse, que chacun m'aide, y mette son levain, et prenne et comprenne sa part...

Je ne veux pas oublier les malades. Pauvres, comment sortiraient-ils de leurs lits, de leurs chambres, pour me réclamer vie ?

J'ai tant besoin de tous pour sauver mon royaume.

D'abord bâtir un feu, c'est le geste premier. Je vois un foyer clair, un paradis de flammes. Recommencer entre deux pierres, comme jadis, comme si loin.

Ici, le petit bois, brindilles tôt cassées au creux de l'âtre doux. Et que chacun porte sa branche, que chacun vienne et donne son rameau. De la chaleur, de la lumière, des chances encore, des chances de vie, le chemin de la récolte.

Les cendres, c'est léger, ça s'envole. Ce qui travaille, c'est le trésor, le cœur des braises.

Ce qui vit pour de bon, pour le bon, ce qui se bat et bat sans cesse — le cher fléau — balle et grain, peine et joie, et qui charrie le sang, torrent secret, source sacrée, c'est le cœur, n'est-ce pas ?

Oh ! Je ne veux que bonheur.

SERGE-R. LEMOINE

HILDE

Notre temps est celui des voyages. Les souvenirs de chaque touriste feraient de bons livres si nous avions pour la littérature le respect qu'elle imposait au XVIII^e siècle. On ne communie plus par l'imprimé. (Évidemment, s'il était possible de faire la leçon aux soldats, une incontestable somme de mémoires exacts donnerait aux historiens les soucis du comptable.) Il faut voyager pour surprendre toutes les bêtises du monde qui le fournissent en guerres. Voyager donne le défaut de croire à la beauté, entre autres fariboles.

Pour étonner les Nations rouées, les Américains furent obligés de se montrer extravagants. Seuls, devant des inconnus qui les croient riches, ils se sont donné une âme pour la fantaisie. Personne n'est tenté de les admirer : le bourgeois les critique ; le peuple se moque mais la politique est frappée de servilité. Les Russes s'étant aperçus que les pantalons repassés font bonne impression demandent des visas. Prudes, vantards, mais souriants, ils cherchent et trouvent des amis. C'est pourquoi il est intéressant d'opposer les méthodes, mais il faut que la modestie y trouve son compte. On aura bien de la peine à se battre si le touriste décide partout de contredire son journal. Hélas, nous avons encore l'esprit de nos gouvernements. D'ailleurs, il est possible que voyager, en orgueilleux, donne envie de revenir en uniforme, contrairement aux principes des naïfs.

J'ai voyagé, à la française, avec nos troupes ; c'est une longue histoire.

Bonnement, je crois qu'il faut fréquenter les femmes pour connaître un pays. Première surprise : elles se ressemblent. Comme j'étais maître de mon temps, j'eus idée que, si je cherchais la femme, je trouverais l'explication, et quelque

plaisir à identifier la race et les mœurs. Le jeune homme que j'étais fut heureux. Je m'aperçois, aujourd'hui, que je suis porté à soupirer.

Les Français ne sont plus à la mode, j'ai le regret de le dire. Naguère, en amour, nous passions pour remarquables. Il n'y a presque plus d'anecdotes à notre sujet. Quel dommage ! En réalité, nos amants existent, mais ils voyagent en famille et ne peuvent guère assurer leur renommée. Ils sont devenus silencieux et pesants.

Heureux les voyageurs qui se sont réjouis avec des femmes, à l'étranger ; on ne saurait comprendre autrement la fraternisation. J'ai tendresse pour tout ce qui rapproche le mâle de la femelle. On a dit des choses désolantes sur les unions faciles. Tâchons d'oublier l'art des religions à organiser la pénitence. Il me semble que l'on continue à payer cher une opinion avancée. Je me souviens d'une conversation avec un abbé qui voulait me ramener à sa morale. Comment supporter, aujourd'hui, ce relent de moisi, ces jugements saugrenus qui ont toujours donné de l'humeur aux libéraux ? J'ignore si l'emphase traditionnelle des prêtres et des pasteurs reproduit encore les fidèles dont j'ai souffert durant mon enfance. Je me borne à les chasser de ma mémoire. J'ai pris l'habitude de les remplacer par des femmes. Ainsi je suis protégé de tous côtés contre l'ennui.

A chacun son tempérament, sa façon de raconter. L'idée d'un livre franc m'est venue. Je répugne aux commérages ; je voudrais peindre exactement. La grande difficulté, c'est de trouver le style pour les détails. Faire tressaillir, est-ce encore possible ? Je ne veux pas entrer dans le sérieux de la confession ; je désire garder le regard doux.

*
* *

Hilde était une jeune Viennoise de beauté précise qui ne fut jamais violée pendant le siège. Elle avait cédé, à un civil, pour un pain de huit cents grammes, quand les Russes franchirent le Danube. Au début de la bataille, elle se cacha dans une cave, mais les hurlements des femmes lui déplurent et elle se réfugia sur un toit. Un chat lui tint compagnie. Elle vit

s'effondrer, sous les bombes, un très grand nombre de maisons, l'Opéra, et quelques monuments pleins de puissance et de grâce. Des S. S. furent tués sur une terrasse proche par les mitrailleuses d'un tank soviétique qui avait pointé d'instinct. Hilda fit le signe de la croix et pratiqua l'examen personnel dans la crainte de mourir comme eux. Il est singulier qu'on n'ait pas eu la bonté de dédommager les jeunes filles de Wien de leur peur. Prisonnière sur son toit, la tête pleine d'angoisses, Hilde songea à se jeter dans le vide. Elle s'imposa la patience. La solitude, avec ses exagérations malignes, fit du désarroi de Hilde un véritable cauchemar. A l'en croire, la prise de Wien aurait été triste et sauvage. On comprenait qu'elle ait pu juger tous les soldats odieux : il faut savoir que sa sœur cadette fut assassinée, à treize ans, par un S. S. affolé et que sa mère, professeur de solfège, fut brutalisée par un Russe ivre et coléreux.

Hilde ! la jeune fille silencieuse, le malheur qu'elle découvre sans pleurer, les voisins hagards qui lui reprochent son indifférence (Hilde est insensible aux plaintes, à la longue récitation des souffrances), la faim qui met la colère en mouvement. Et puis les morts abandonnés sur les trottoirs, l'accordéon des vainqueurs, les paroles de mépris pour les prisonniers, la friponnerie des trafiquants, la prétention des Viennois à se considérer malins ; Hilde, le témoin clair.

Je comprends Hilde. Son brutal épanouissement lui servira toute sa vie : elle trouvera toujours son compte à s'éloigner des gens sensibles. Elle dira gravement des choses simples. Un air distrait sera sa meilleure expression.

Un ami autrichien m'a renseigné. Je lui avais demandé des nouvelles de Hilde, douze ans plus tard. Ma lettre le frappa. J'insistai. Il me répondit : « Hilde n'a pas eu d'enfant de toi. Elle a épousé un médecin qui lui a fait connaître la tranquillité. Elle élève deux garçons et une fille. Elle a oublié le « gentil petit Français ». J'ai eu de la difficulté à m'expliquer. Elle m'a parlé de ces profondeurs où se noient les bons et les mauvais souvenirs. Tu lui rappelles un dîner à *La Lanterne*. (Elle n'avait jamais mangé de grenouilles.) Autre sujet d'étonnement : tes questions. Tu t'insères mal aux événements. Rien n'interrompt l'oubli. J'incline à penser, comme

elle, que tu as tort de donner de l'importance au passé. Je préfère ne pas te dire ce qui lui déplaît. Sans doute, Hilde a été belle. On est toujours un peu fou quand on remue sa jeunesse. Vu de l'extérieur, ton amour pour Hilde manque de force. Entre son mari et toi, il n'est pas dit que l'idée de comparer lui vienne. Je te donnerai le nom et l'adresse d'une jeune femme qui lui ressemble. Elle habite Paris. Ainsi, tu pourras renouer. »

CHRISTIAN GALI

LE MOIS

LA LOINTAINE ASIE, OU LES PROMENEURS DE KADIKOY...

Les dieux ne m'ont jamais parlé, et ils sont absents d'ici depuis si longtemps... Je peux bien aller sur l'autre rive, regarder Istanbul.

J'espère qu'il coulera bien de l'eau, avant qu'on bâtisse un pont, dessus le Bosphore. Ce n'est pas que j'aime les vapeurs qui vont à Haydar-Pacha ou Uskudar — ils ont de trop grosses chaudières, et leur fumée noircit le pont de la Corne d'Or ; mais il y a déjà... le pont de la Corne d'Or ; la tour de Galata ne s'est pas écroulée.

Pourtant, j'espère qu'on ne bâtira pas de pont sur le Bosphore, qu'il ait une arche ou qu'il en ait mille. Moi qui les regarde, dégustant mon café d'une langue précise, assis devant la table bancale qui fait tinter tasse et soucoupe, sous les acacias de Kadikoy, moi qui les regarde débarquer, les touristes, dites-moi, voudraient-ils d'un pont, pour changer de continent ?

Si l'on bâtissait tout de même un pont, j'aimerais que l'inaugurent un porteur et un tramway.

ÇORUM

Le patron borgne de l'hôtel régit l'unique commutateur électrique. Enfoui dans les courtepointes de l'hiver turc, je regarde au plafond la triste ampoule et la ronde des moustiques. Chambre à un lit pour trois livres, à deux lits pour deux livres, à quatre lits pour une livre. Je suis seul, et la

police m'a béni, m'a conduit ici, m'a bordé, je suis le bel étranger, j'ai dîné en compagnie du commissaire.

Je ne savais pas que l'autobus s'arrêtait à Çorum. Je n'ai rien à faire ici, que dormir dans un hôtel de bois sonore (au plafond de celui de Bayburt, il y avait une étrange floraison, néon rose et jaune électricité, pâlissant dans la lumière brutale des lampes à incandescence...).

Le matin commencera au bout d'une longue rue, mené par cent paysans au trot sec de leurs ânes, un matin odeur de thé, couleur de pêche dépouillée.

J'irai chez le barbier, où je serai le dernier à me faire raser, où tout le monde sourira de l'insolence de mes genoux nus (et même le barbier fera mine de les savonner), les paysans de velours et de drap bruns, à la casquette farouche, les boutiquiers affairés, et le garçon du café voisin, avec son plateau de cuivre où tremblent les verres de thé ; j'ai chipé un morceau de sucre, irrégulier et dur, et ils ont grondé... que je le partage avec un chien.

Le barbier a fière allure, lutteur autant que barbier; il figure en caleçons de cuir au-dessus du miroir bruni, à côté de l'impératrice d'Iran, qu'il aime d'un amour sans espoir. L'impératrice, et c'est justice, est mieux encadrée que le lutteur.

Le soir, Ishan m'emmènera dans une salle basse ; sur le tapis de crin, deux chênes incongrus s'empoigneront, et moi, les mains aux cuisses, penché pour mieux voir, je ne saurai lequel encourager. Les lutteurs sentent bon la sueur et le cuir.

Demain, je serai au bord de la mer Noire.

ARARAT, LA LONGUE MARCHE

La plus belle ombre ne vaudra jamais le pire soleil. Les nuages font au ciel triste mine, qui s'en vont vers l'Iran et la Russie. Tout ce qui se hâte vers l'est pèse le poids du ciel.

L'araba que je rejoins roule sans bruit dans l'ornière; les bœufs, au son de ma voix, s'effraient, s'élancent gauchement. Un cavalier paraît au sommet de la côte; son cheval se confond avec la piste. Les bœufs se sont arrêtés. Longtemps

après, le cavalier me tend la moitié d'une cigarette; un fusil pend à l'arçon de la selle; les pieds sont nus dans les étriers. Je m'assieds sur l'araba, entre les roues épaisses. Le cavalier disparaît au tournant.

Lentement cheminer parmi la plaine, s'emplir de la douceur grise du temps, accueillir la pluie comme l'offrande de la montagne hostile, comme l'accord du ciel maussade avec la terre stérile.

Les bœufs ont quitté la piste, et je regarde le chariot s'éloigner vers un village invisible (dix masures de brique crue, sans fenêtres ; les toits sont portés par des perches de peuplier).

Marche, les nuages te dépassent ; marche, tu es seul, marche et ne regarde pas la montagne. Il n'y a rien à gauche, rien que la montagne. Ararat, grande chose couronnée, vieillerie gigantesque et inusable, tu me fatigues ; je n'en finis pas de ramper à tes pieds, trois jours aussi longs que ceux de l'Ancien Testament, trois nuits sans étoiles ni bergers, trois jours de pain et de fromage amers, trois nuits de silence et de pierre à l'étroite ouverture de la tente.

La frontière est une ligne de cailloux blanchis à la chaux; au milieu de la cour du poste, deux soldats casqués se croisent au pied d'un mât sans drapeau (lequel aurais-je dû saluer, l'iranien ou bien le turc ?).

Au fond d'un préau, frileusement serrés contre le vent, une vingtaine d'hommes, de femmes et d'enfants; une pile de valises, des matelas roulés. Ce n'étaient que des juifs, des émigrants. Ils quittaient la Turquie; ils avaient des frères, des cousins, à Tébriz, à Hamadan; et voilà qu'on ne leur permettait pas d'entrer en Iran. Les policiers secouaient la tête, se mettaient en colère. On était dans la cour depuis une semaine, et les Turcs parlaient de nous chasser. Ce n'étaient que des Juifs; on nous appelait « indésirables ».

MICHEL BOULANGER

***

CHRONIQUE DE L'OIE

Cher monsieur l'Éditeur,

A deux pas du Chastelier, où les champs à Fort ont si bonne mine, les carrières des Lombardières ne marquent pas la misère au milieu d'leurs motines. Mais quel bruit de concasseur, la migraine est à toute heure pour les âmes chagrines qu'habitent des corps fluets. Oui ça casse la tête quand on y passe en allant à l'Oie, mais l'on oublie tant de bruit, de vacarme en chantant le printemps, les oiseaux des roseaux ou même seulement : *Tapis de Vénus des forêts — en sacoche de bicyclette — le feu à l'anus perforé — à dix-sept grands coups de raclette — un peigne à chien dentelé — une chaise veuve de fond — un cheval mal attelé — une chiée de mouches au plafond — le gazon mal planté — le vin qui tourne à l'aigre — le fantôme qui m'a hanté — m'a rendu tout à fait maigre — l'ombre masque l'insuccès — le vent en fredonne mal — la chanson sans un geste — de regret anormal — pour peser ce qui reste.*

Ces pauvres rimes sans grande queue ni tête et qui mises sur le tapis de Dame Vénus des forêts n'y feraient pas sensation ne sont pas là bien sûr la scie à la mode à l'Oie, où parmi ce dont on ne parle pas je remarque la peinture de Mme Jacqueline Desraison, qui est un art qui a roulé sa bosse au pays des merveilles et plaît à M. Richard. Et non seulement Mme Desraison posa elle-même, devant une glace, pour sa toile qui représente une ivrognesse qui boit son litre de rouge à même la bouteille, mais à Saint-Raphaël elle peignit la nature d'après nature en présence de l'encourageante présence du critique Touret ou Tourette, des *Lettres Françaises*, qui lui communiqua des recettes de Renoir. Il me reste à espérer que Jacqueline Desraison viendra un de ces quatre matins poser son chevalet devant les chétives mares qui s'étagent de la Tanchère aux Lombardières, où le père Ouvrard pêche la grenouille. Qu'elle les immortalise donc et tout sera pour le mieux au pays d'Oie, où le calme persiste à régner au moins au Bois-Bernier. Agréez, monsieur l'Éditeur, mes aimables salutations.

GASTON CHAISSAC

***

ESPACES LIMITÉS

La Puissance et la Gloire m'ont été données sans compter. Je n'ai eu qu'à me laisser porter par elles hors d'un monde où règnent le bruit et la fureur.

La Vie Éternelle, Monsieur, mais je l'ai vécue. Vous moquez-vous de moi de me la proposer pour après ma mort.

Le Grand quiproquo de la mort ?

Dieu s'est-il compromis corps et biens dans l'homme, comme on joue à qui perd gagne. Dieu a-t-il voulu avec nous risquer enfin de mourir pour se sentir vivre.

A quarante ans, j'ai déjà vécu mille vies. Mon passé se perd à l'horizon, hors de ma mémoire qui n'éclaire comme une lanterne sourde qu'un fragment très restreint de cette existence infinie.

Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé, dit le Monde, tu ne me comprendrais pas si tu ne m'avais pas conçu.

Mais je ne te comprends pas, dit l'homme.

C'est que c'est une terrible contrainte d'être incarné, dit Dieu. Qu'on se sent gourd d'abord dans un corps d'homme. Mais je vais t'expliquer.

L'existence ou l'explication continue.

ADIEU

Je ne me suis jamais vu, aucune glace n'a pu me donner une idée de l'être que j'étais réellement. Une effarante discontinuité d'êtres. C'est encore dans les blancs qui séparent les mots qu'on se reconnaît le mieux. J'aurai régné un demi-siècle sur un amalgame de glandes qui se supportaient difficilement, ne pensant qu'à attirer l'attention de la tête,

qu'à obtenir les ordres qui entraîneraient tout le corps dans leur voie. Souvent pernicieuse. Agir pour se débarrasser. Laisse-moi tranquille maintenant. Je n'ai besoin que de rêver pour vivre.

IL SE TAIT

Il ne répond plus. Voilà plusieurs jours maintenant qu'il se tait. Il s'est rendormi, me laissant seul, sans instruction, sans courage. L'attendre, m'asseoir là et l'attendre.

Il va pleuvoir pendant une saison. Les fruits gorgés d'eau tomberont des branches. Il en sortira de petites chenilles blanches inhabiles à devenir papillons qu'on voit courir sur la peau des bébés.

Les chevaux de bois au bord de la mer se mettront à tourner dans le vent, la fille du petit bistrot sortira pour étendre un linge. Un monde sans soldats va venir.

Nous sommes dans la vie comme les hirondelles sur le fil téléphonique avec cette insensibilité qui ne nous permet que rarement de nous sentir portés par un message.

On se donne d'abord un espace limité. Puis on attend que dans cet espace naissent les personnages. L'espace est le piège où ils sont pris. Venus d'un lieu sans mémoire, ils apparaissent pour être retenus. Signes entre les signes qui donnent à l'âme ses vivres pour la route.

MON PÈRE

Mon Père est mort en me disant : « Au revoir, je vais chasser la baleine. » Il a tourné la tête et il a rendu le dernier soupir. Il chasse la baleine maintenant, il est heureux. Dans sa chambre, on a mis un aquarium et une plante verte, et son chapeau sur son lit. Je viens dans la pénombre, quand les volets sont fermés, les après-midi d'été, m'asseoir là. Je lui fais la lecture de son livre préféré et parfois je m'endors. Moi aussi je chasse la baleine, il est là, il est heureux de me voir. « On l'aura, dit-il, on l'aura. » Quand le livre tombe, je sors de la chambre sur la pointe des pieds tandis que les poissons font des bulles.

Dieu en nous est nu comme Noé ivre. En attendant qu'il se réveille, nous devons le recouvrir à reculons, pieusement, de toute notre vie.

Madras (février 1957).

Toutes ces poutres qui traînent sur le rivage, ce sont des embarcations. On les rassemble avec des cordes, par trois ou quatre, les relevant vers l'avant de quelques morceaux de bois plus petits qu'on joint au tout. Le premier soin des pêcheurs qui viennent du large est de les délier et de les transporter une à une sur la plage à l'abri des vagues.

La mer, ici, en fait souvent d'énormes qui les refoulent à terre et les empêchent de sortir. Hier, pourtant, l'un d'eux s'est risqué. Pendant plus d'une heure debout sur son espèce de radeau, bondissant parfois à l'avant pour le redresser, il a fini par franchir la première lame, puis la seconde, et enfin — le combat devenait incertain, les promeneurs du dimanche s'étaient arrêtés pour le suivre, — il a franchi la troisième. On avait envie d'applaudir. Un dieu de la mer.

Ils ont pour toute rame une longue perche au bout de laquelle est clouée une planche en forme de cœur. Les barques plus importantes sont cousues main. Les lattes posées bord à bord, la couture prend à l'intérieur du bateau un gros bourrelet de filasse qui obture l'interstice. Ce sont de très grandes barques, très profondes, très effilées, sans un rivet, uniquement ces coutures. Les pêcheurs, eux, sur la tête une mitre de paille, un vague mouchoir coincé entre les fesses. Drôles d'évêques.

Nos vies ne sont que des résistances éphémères dans lesquelles nous éprouvons la force du courant.

Dire que l'intelligence « nous distingue nettement » des animaux, des étoiles et des fleurs, c'est avouer que nous sommes chassés du paradis terrestre, coupés de tout, enfermés dans l'homme comme dans un tombeau.

PIERRE BETTENCOURT

***

MYTHOLOGIE

J'ai, en un certain lieu du désert balayé de vents jaunes, une montagne couleur de chair d'orange éclairée comme par dedans. Elle luit jusqu'à la tombée du soir, dominant une plaine un peu creuse où se sont agités des guerriers. Et, apaisés dans leur crainte des guerres à venir, ils la regardent.

J'ai, tout près de la terre entre les tiges des herbes aquatiques, une forêt à ma taille d'insecte dont le sol fait de boue grise parfois se soulève pour laisser passer des yeux, et dans ce monde muet tout est de connivence.

J'ai, près des remparts sans ouverture, à pic comme une falaise, un recoin où se tient immobile une femme sans couleur qui me ressemble. Elle ne fait pas autre chose qu'être là, et je ne peux pas l'ignorer.

J'ai, au bout d'une grande étendue de rocaille grise, un couvent d'hommes dont le jardin est fermé par des murs de pierre où poussent des giroflées. La grande porte est en chêne clouté et sa peinture s'écaille au soleil. Il suffit d'y frapper pour échapper à la poursuite des cavaliers barbares. Mais personne jamais ne répond.

J'ai, dans des montagnes pleines de sapins, toute l'eau d'un grand réservoir carré, fermé par des vannes. L'une d'elles est mal jointe, et tout le volume dans ses moindres parcelles vibre de la fuite de lui-même. Et il ne finit pas de se vider, comme un visage qui se défait.

J'ai, au-dessus des plaines, sur une vaste terrasse au pied du Demavend, le parvis dallé d'un temple, que le matin lave à grande eau. Moi aussi je suis la servante du temple; je balaie le seuil et veille chaque jour à la propreté des dalles, marche pour l'homme, reflet du ciel.

J'ai, sur le plateau des cèdres, une auto noire immobile où je suis enfermée, et à travers la vitre je vois à la tombée de la nuit redescendre en roulant tous mes amis ensemble vers leurs maisons de ville. Tous sauf moi. Car je suis morte et personne ne m'attend.

J'ai une colline de couchant, et sa large échancrure est comme un bol de ciel. A ses pieds l'eau de juin sinue et prolonge

indéfiniment la lumière verte et dorée d'un soir qui ne veut pas s'éteindre. Dans un des méandres, un héron est debout.

J'ai une grotte qui est une forge. La fatigue a dilaté son volume et éloigné les parois. Les sons des derniers coups d'enclume s'espacent et se perdent, et le feu rétréci n'est plus qu'un point rose. Je vois le dos sombre et las du forgeron. Par une ouverture du fond, son jeune fils vient d'entrer et le regarde.

J'ai mes démons en cercle, ceux qui me guettent tout près, ceux qui regardent depuis des lointains, ceux de l'angoisse, qui fécondent la joie, ceux de la mort qui me font vivre, les plus musclés, de beau pelage !

CLAIRE LAFFAY

***

BRINDILLES

Monsieur de M..., acquéreur d'une maison avec fonds de commerce de couronnes mortuaires, s'était débarrassé de toute cette marchandise dans le canal longeant la propriété aux portes de la ville. Quelque temps après, à la recherche d'un disparu, on trouva le noyé parmi les couronnes entre deux eaux.

*

Les chignons blancs pareils à des nids de chenilles, une terrasse au soleil. Un fauteuil a craqué sous le parasol. Il n'y a cependant plus personne, ni fauteuil, ni parasol. Les mouches seules, les mêmes. Il y en avait beaucoup sur la porte de l'écurie, sous la plaque de l'assurance. Toute la rue sentait le fumier chaud. Vacances... On a vécu... on a rêvé... on a souffert... La berge du canal sent toujours le poisson et il y a toujours quelque pêcheur avec le mouchoir sous la casquette. Mais le soir sur l'eau toute cette fraîcheur d'étoiles.

*

Cette pierre sur la margelle
Brillerait-elle
Autant si le puits
N'était plein de nuit?
Pour une pensée c'est parfois pareil.

C'était une servante brune, rose, drue, et la voilà qui sert de portière aux Petites Sœurs des Pauvres, toute courbée, desséchée, au profil de corneille, l'œil seul fidèle à ce qu'elle fut.

*

Il s'appelait Vincent, le fils du vieux cocher de la campagne. Il faisait son service dans la ville que nous habitions, un pioupiou d'autrefois, « petit pioupiou soldat d'un sou » chantait-on alors. On m'avait donné pour étrennes un appareil photographique à plaques. Le pioupiou voulut être photographié dans le jardin avec l'enfant au cygne du bassin rond où tournaient bien sûr des poissons rouges. Je fis ainsi mes premiers essais. J'avais recommandé à Vincent de ne pas bouger... une... deux... trois... Mais à trois il faillit tout compromettre, criant sans bouger heureusement : Vive l'Armée ! Il devait être déçu malgré la réussite relative de la photo parce qu'il n'y vit pas écrit, sortant de sa bouche : Vive l'Armée ! comme sur les cartes postales un « bonjour de Quimper ou de Carcassonne ».

La religieuse à bicyclette
S'envole
Et sur les marches de l'école
l'innocent quitte ses chaussettes.

JEAN LEBRAU

***

LE CÉLÉROPHALE

Le célérophale est un animal de dimensions moyennes, qui hante les régions de grande altitude et de températures variées, de préférence les sommets inhabités même de l'oiseau de proie et de l'insecte. Il gîte dans les anfractuosités du rocher qui semblent taillées par une main prévoyante pour

servir de gaine ou de mortaise à divers organismes vivants ou de pure abstraction, utiles ou sans but.

La nature physique du célérophale est des moins complexes. La tête semble vissée au cou assez allongé, de forme tubulaire, dressé sur l'épaisseur du corps comme un mât grossier dans la coque d'un lougre, la hampe de la hallebarde au flanc de l'ennemi vaincu. C'est avec une sorte d'orgueil triomphal qu'elle prend le dessus, s'impose, cette tête qui ne représente qu'un simple renflement, privée des organes dont tous les êtres de la création peuvent se prévaloir. Faudrait-il en conclure que le célérophale est un être insensible ? Ce serait une erreur.

Le corps proprement dit, d'un beau volume, est constitué d'une poche sphérique au bas de laquelle se branche une membrane fibreuse découpée en forme d'hélice. Un duvet très fin, velouté, recouvre la nacelle siliceuse, comme la mousse un caillou longtemps sédentaire. Mais l'on verra que le célérophale n'est rien moins qu'inoccupé.

L'intérieur est d'une simplicité plus ronde encore. Comme celui de l'holothurie dont le célérophale semble le voisin évolué, il ne comporte qu'un canal prolongé jusqu'à la tête et par où circule l'humeur vitale sécrétée à la base et dont l'éjection s'opère suivant un procédé qu'on va décrire.

A l'exemple de beaucoup d'organismes volants, rampants ou galopants, le célérophale travaille plus volontiers à l'obscurité ; pourtant rien ne l'y oblige, car ses moyens de vitesse, conséquemment d'invisibilité, sont immenses. Muni du petit appareil de propulsion dont le tournoiement atteint plus de cent tours à la seconde, il se déplace dans toutes les directions, avec la virtuosité du martinet et une souplesse qui lui permet de prendre les positions les plus instables, mais conformes au but que son activité poursuit. Ce but, cette cible, est des plus utiles comme l'instrument des plus efficaces. Encore convient-il de marquer d'un trait sensible l'utilité baroque qui lui est dévolue.

L'objectif du célérophale est de nature sexuelle. Il est sa seule raison d'être. Il apparaîtrait d'inspiration démoniaque, si ce terme ne répugnait à la démarche scientifique. Envisageons donc le rôle de notre créature dans sa nécessité

primordiale : l'ensemencement par surprise, et sans que le sujet en prenne conscience, de l'espèce animale de son choix, voire de sa fantaisie.

Si l'on veut trouver dans la faune aérienne connue, non pas l'équivalent du célérophale, mais son corollaire, je nommerai le coucou. Encore les différences du but recherché par ces deux êtres sont-elles considérables. Le coucou donne ses œufs à couver et sa progéniture à élever par les autres ; le célérophale viole en douceur, mais avec une sûreté impitoyable, la femelle des voisins. Il a l'air de tournoyer et danser comme un moustique tandis que rêve, la paupière baissée, dans son nid ou son perchoir, celle qu'il s'est proposée comme victime. L'opération s'accomplit à la volée avec sa lance, son fluide, sa petite foudre. Aucun coup ne rate. Aucun des mâles frustrés par les œuvres célérophaliques n'en a soupçon. Car le célérophale possède la faculté de se rendre invisible, non seulement par son tournoiement rapide mais par une sorte de mimétisme atmosphérique. Il se manifeste ou se dérobe à volonté.

Ce qu'on vient d'en dire suffirait pour expliquer l'apparition dans le nid, l'aire ou la tanière, de ces formes monstrueuses, observées par le naturaliste, et qui le plongeraient dans l'épouvante s'il pouvait les voir toutes. Il n'en découvre que les fragments ou le résidu, à peine quelques indices, rarement une figure complète ; le couple régulier a hâte de les détruire.

Reste une question. Comment le célérophale sauvegarde-t-il la pérennité de sa propre espèce ? La réponse est simple : il est hermaphrodite.

Cet appareil vivant éprouve-t-il de la jouissance à l'office corrupteur qui lui est dévolu ? Le problème reste insoluble. On peut toutefois se demander si le célérophale ne travaille pas pour le compte d'une puissance tierce qui l'oblige à une activité dont on aperçoit mal la raison nécessaire.

FRANZ HELLENS

TEXTES

LETTRES ÉCRITES DE MÉRY-SUR-SEINE SUR LA CONSTITUTION

Le hasard — ou l'état de grâce stendhalien — m'a fait découvrir cette brochure dans le *Journal de l'Imprimerie et de la Librairie* du 21 mai 1814. Il n'était que temps (nous étions en mai 1958) pour recevoir les félicitations et les encouragements de M. Henri Martineau. Je ne pense pas sans tristesse à l'article qu'il me promit de faire sur cette petite découverte. Aussi bien ces quelques lignes d'introduction n'avaient-elles d'autre but que de rappeler son nom.

Je n'avais qu'une crainte — et tout critique stendhalien me comprendra : écraser ces jolies pages sous la doctrine. Je réserve donc pour ma thèse maintes remarques de détail.

Je dois pourtant rassurer mon lecteur. Oui, ce texte, sous l'anonymat, est bien de Stendhal. Il est dédié à son ami Pépin de Bellisle (en langage stendhalien, Fairisland).

Il concorde parfaitement avec les fragments des lettres III et IV, publiées, sous un titre identique, par Henri Martineau, dans les *Mélanges de Politique et d'Histoire*. Le début de la lettre III est une réponse directe au thème ironique de notre lettre II.

Stendhal fut-il l'unique rédacteur ? H. Martineau n'en doutait nullement pour les fragments qu'il publia. M. V. Del Litto, lui, estime non négligeable la part de Crozet. J'avoue que ce problème me passionne peu. Quand un Crozet collabore avec un Stendhal, on voit vite lequel des deux inspire l'autre. Au reste, H. B... avait l'art de « stendhaliser » ses extraits de lecture, et, le cas échéant, quand ils en avaient, les idées graves et ternes de ses amis.

Mais, dira-t-on, le style de cette lettre I ? Rien de l'austérité tacitéenne du *Rouge* ou de la poétique ironie de la *Chartreuse*. La phrase est molle, parfois guindée. Ma réponse ? Stendhal pastiche. Voulez-vous des brochures ? semble-t-il demander.

En voici une. Et du meilleur style. Le style des brochures, bien entendu ! Stendhal, donc, s'applique. Cette année 1814, à bien des égards, est sérieuse. Tant de messieurs donnent si sérieusement leurs avis qu'on risquerait, à s'abandonner aux étourderies de la gaîté, de paraître démuni d'idées !

Et d'ailleurs le pastiche est une forme importante de l'art stendhalien. Le grand romancier impose sa manière personnelle à ses personnages, mais, en même temps, il respecte leurs idiotismes, — procurant ainsi à son lecteur comme une sensation de double contact. Qu'on relise le chapitre sur la note secrète, dans *Le Rouge et le Noir*. Facilement, dans les notes de l'*Histoire de la Peinture*, Stendhal imitait le barbouillage politico-religieux de la Restauration. Et la belle lettre cicéroniane de Mgr Landriani à Fabrice ? Et les exercices de style des *Mélanges de Littérature* ? Ce goût du pastiche, je le retrouve enfin dans nos deux lettres. Le conte vésuvien a les grâces un peu lentes de Fénelon. Mais Stendhal a tant aimé Fénelon... La péroraison de la lettre I est un bel exemple du style Restauration 1814.

Je dirais que, dans la lettre II, un auteur anonyme a pastiché Stendhal.

*

Pourquoi écrire de Méry-sur-Seine ? Depuis le 27 mars, Stendhal était à Paris. Mais, plusieurs fois, il était passé par la petite bourgade champenoise, quand il allait rejoindre Crozet, ingénieur des Travaux Publics à Plancy. Le paysage — que je trouve, moi, un peu triste — lui plaisait. Il aimait un « bois charmant le long de l'Aube ». Crozet, malgré l'amitié préfectorale des Rougier de La Bergerie, s'ennuyait, et peut-être est-elle de lui cette phrase du conte vésuvien : « (...) découragés, pleins de repentir et n'espérant plus que la vie du vulgaire, nous revînmes végéter en Champagne. » En août 1806, Stendhal s'inquiéta pour son ami. « (...) gestes qui visent à la noblesse, note-t-il dans son *Journal*, mais quelque stérilité d'idées. » Mais Stendhal ne fait que passer, et les plaisirs du paysage l'emportent sur l'air maussade de son ami. En feignant d'écrire cette correspondance de Méry, Stendhal évoquait tout de même de belles rencontres, de vertes années où l'avenir était grand ouvert...

Et puis, pour les Français de cette époque, Méry-sur-Seine était lieu d'Histoire. Pendant la bataille de Champagne, la bourgade avait eu les honneurs du communiqué. A quel prix ! Dans le flux et le reflux des armées, elle avait joué le rôle de plaque tournante. Adieu les conversations politiques et littéraires (j'imagine aussi, sentimentales...) sur les berges champenoises ! Plancy, Méry, villes détruites. Le titre de la brochure devenait ainsi un avertissement pour les hommes de la Restau-

ration. De la bonne politique, messieurs ! et pour commencer, pas de guerre !

Pourquoi cette brochure ? Rapidement lassé des aventures militaires sur la frontière dauphinoise, H. B... s'était enfermé, avec Crozet, dans Paris. La capitale était désormais le rendez-vous des politiques. Nos deux bons apôtres, moins étourdis que Fabrice, regardent et écoutent. Quel spectacle plus excitant pour un beyliste que la chute d'un régime (et quel régime !) et la restauration d'une dynastie ?

Évidemment, ce ne sont pas les *spectateurs* qui font l'Histoire. Mais, au fait, qui donc *fait* l'Histoire ? Les hommes d'État ? Les héros ? En avril 1814, je cherche et ne trouve point d'acteurs. Quelques agents de coulisses. Peut-être aussi quelques bruiteurs.

Stendhal, qui ne détestait rien tant que les gens tristes — l'intérêt est le premier moteur de la tristesse —, garda ses distances. Il avait chevauché en avant, très en avant, dans ses domaines littéraires, et, brûlant les étapes de Besançon et de Caen, il prenait déjà conseil du comte Mosca, à Parme.

■

En ce temps-là, H. B... met bas de soie et fréquente le salon de M. Doligny, très provisoire ministre de l'Intérieur du Gouvernement Provisoire, autrement nommé (j'entends selon l'état civil, non selon Stendhal) M. Beugnot. Spirituel fonctionnaire, et souple, si souple qu'il en étonnait l'Empereur. De sa belle plume, moins académique et plus précise que celle de Fontanes, il rédigea, pour la plus grande jalousie de Vitrolles, le préambule de la Charte. Les hommes de la Restauration — les femmes aussi — le prendront volontiers pour un rédacteur, pour un *bouleux*. Stendhal le connaissait depuis mars 1812. Mais, en 1810, le beau Pépin de Bellisle avait présenté son ami à la comtesse Beugnot. Stendhal voulait « une petite place en Italie ». Ah ! ces sinécures diplomatiques ! « Vivre ici dans une demi-misère, écrivait-il de Paris à Pauline, m'est impossible aujourd'hui, lié comme je suis, presque seulement avec des gens riches »... Mais il fallut bien vite déchanter. M. Doligny donnait peu d'espoir. M. Doligny protégeait surtout Pépin. Et le 5 juillet, comme Lucien Leuwen, Pépin de Bellisle était nommé maître des requêtes. Alors, Stendhal, pour son plaisir — et pour le nôtre — partit pour l'Italie.

Les deux lettres que nous publions sont le résultat des colloques du salon Beugnot, et des conversations de Stendhal avec Pépin et Crozet.

La lettre I est dirigée contre les adversaires de toute constitution, plus particulièrement contre les auteurs des brochures que Stendhal feint d'avoir reçues de Pépin. Cela nous laisse entendre que le salon Beugnot, en 1814, était de la plus belle

couleur royaliste. Certains royalistes voyaient rouge à la seule idée de constitution. L'un d'eux, M. de Marignié, crut avoir terminé la discussion en écrivant (à l'empereur de Russie) que ce mot n'était pas « de la langue de Bossuet, de Fénelon, de Montesquieu ». L'histoire littéraire et la grammaire au secours de la politique ! Stendhal, lui, préférait le bon sens...

Pour lui, donc, une constitution est nécessaire. Qui le nierait sinon les inquiets de l'ambition ? Assurez-leur que la constitution leur garantit honneurs et places, et ils voleront à son secours ! Vue profonde. Le temps n'est pas éloigné où les ultras, maîtres de la situation, réclameront l'application d'un parlementarisme qui assure leur triomphe contre une opposition minoritaire.

Encore faut-il définir cette constitution. Le récit symbolique des malheurs d'Hélène et de Déidamie montre l'impossibilité de vivre avec des souvenirs, et, par conséquent, « avec la constitution de la France, telle qu'elle était sous Louis XIV ». Seule raisonnable, une constitution qui tiendra compte des réalités du temps.

Quelles forces politiques sont en présence ?

1° *Le parti de Buonaparte.* — Composé, soit des hommes qui voyaient en lui — fût-ce au prix de leur liberté — la garantie de leur avenir (les acquéreurs de biens nationaux, par exemple), soit de tous ceux que l'Empereur avait su, dans ses bureaux et dans ses armées, s'attacher. L'intérêt personnel, mais aussi la religion du serment, étaient donc le fondement de ce parti. Et, naturellement, la grandeur même de l'Empereur. « L'admiration, Monsieur, nous a fait bien du mal. » Ne pas négliger ce dernier élément, même s'il n'est pas pris dans l'arsenal des causes matérielles ! Et quelle leçon pour la Restauration ! Ne prétendez user et abuser du pouvoir que si vous avez la force de le faire ! L'admiration des citoyens et des badauds vous tiendra lieu d'assentiment.

2° *Le parti des Bourbons.* — « Celui des hommes sages et clairvoyants, des hommes d'État qui voyaient depuis longtemps que la France n'avait plus de refuge assuré que dans les bras de cette antique famille ; il était surtout le parti du peuple. »

Stendhal se fait bien sérieux, me semble-t-il. Très suspect !

3° *Le parti des républicains.* — La définition que Stendhal en donne est, pour ce mois de mai 1814, d'une audace étonnante. Le nom lui-même d'ailleurs...

« Je dis (...) qu'il y avait des républicains en France, que les idées républicaines étaient celles du plus grand nombre des Français, et des Français qui, par leur mérite et leur influence, forment l'opinion dominante. »

Stendhal a soin, il est vrai, de libérer ses républicains des

chimères du jacobinisme intégral. « L'expérience de la révolution et le despotisme de Buonaparte » les a tournés vers les Bourbons.

Et Stendhal de conclure : « (...) Tous les esprits seront satisfaits par le retour des Bourbons, par une constitution mûrement méditée, et par la garantie des intérêts créés par Buonaparte. »

■

Nous voici devant le problème capital : comment réaliser l'accord entre ce désir de garanties constitutionnelles et les nécessités de l'action gouvernementale ? Stendhal répond à la dernière page de la lettre I par un hosannah à la gloire de Louis XVIII et à l'union des peuples et des rois. Est-il sincère ? Il ne pense certainement pas que le parti royaliste soit celui des « hommes sages ». Mais, en mai 1814, l'Empire abattu, Stendhal ne voit d'autre solution que la monarchie. Et peut-être, quand il exalte l'accord du peuple et du Roi, cède-t-il, malgré son scepticisme, à un de ces mouvements de faux enthousiasme qui saisissent les journalistes, mais il sait aussi que tant vaudra le Roi, tant vaudra la Charte. Les parlementaires ont tout à apprendre de leur métier. La noblesse n'a qu'un but : reconquérir ses biens et ses privilèges. Le pourra-t-elle sans dommage pour la liberté ? Seul le Roi pouvait assurer l'équilibre constitutionnel et « employer sa puissance à nous donner des lois que nous n'avons pas le courage de désirer ».

Mesurons l'originalité de la pensée stendhalienne. Les *Lettres écrites de Méry-sur-Seine* préludent aux meilleures parties des *Réflexions politiques* de Chateaubriand, qui ne paraîtront qu'en novembre. Et si Stendhal se rencontre avec Benjamin Constant, il me paraît beaucoup plus « pratique » que lui. Il n'a certes pas sa technique de constructeur politique. Aussi bien ne se préoccupe-t-il pas de réaliser de savants équilibres. Il veut orienter dans le sens convenable aux conditions du temps la marche de l'État. Comment se répartiront les droits de la nation et ceux du souverain ? par quels intermédiaires communiqueront-ils ? Stendhal ne le dit pas. Il sait que les deux *bouts* du pouvoir sont le roi et la nation : toute constitution sera bonne qui leur permettra de ne jamais se perdre de vue. La sincérité du dialogue dépend de la sincérité du roi. Il est l'élément moteur de la constitution ; il peut, à son gré, la respecter ou la violer. Il semblerait que Stendhal, au moment même où, par la force des choses, il se sépare de l'Empire, subisse encore le prestige du chef incomparable. En mars 1815, nous le verrons regretter l'immobilisme de Louis XVIII. Le propos de Stendhal est simple : mettre la puissance du roi au service de la nation. Il veut créer comme un jacobinisme monarchique...

Bien différente d'inspiration la lettre II. Les réflexions de la nuit (traduisons, une conversation, au besoin, une semonce, chez Beugnot, ou le simple amour du jeu) ont porté leur fruit. Et Stendhal de proclamer sans ambages l'inutilité de toute constitution ! Bon nombre de jeux comportent changement de camp. Pourquoi pas le jeu constitutionnel ?

Mais Stendhal (faut-il le dire ?) est sérieux. Évidemment, pas dans le sens de l'honnête et rude Daru ou des beaux parleurs de son temps peu favorisés de l'humour. Très allégrement, H. B... esquive les faux problèmes que se posent, avec une gravité équivoque, les esprits faux. Voici qu'il découvre dans la manie « constituante » un signe aussi inquiétant que la fidélité délirante de certains ultras. Qui n'a pas son projet de constitution ? Gare aux dupeurs ! Une fois, en Russie, des soldats crurent que la constitution était la femme de Constantin. Moins étourdis les sénateurs de 1814 : c'était, pour eux, une constitution de rentes...

Je me permets, à ce propos, de faire un bout de chemin avec Stendhal. Cette manie « constituante » est bien française. A chaque régime nouveau, chez nous, nouvelle constitution. Quand donc cesserons-nous de pâtisser des constitutions ? Les Anglais, après tout, ne s'en soucient guère. Ils ont quelque chance de posséder la meilleure. J'ai plaisir à rappeler ces jolies réflexions stendhaliennes, tirées de la Lettre *sur l'état actuel de la musique en Italie :*

Je compare l'état de ces patriotes qui songent sans cesse aux lois et à la balance des pouvoirs, à celui d'un homme qui prendrait un souci continuel de l'état de solidité de la maison qu'il habite. Je veux bien, une fois pour toutes, choisir mon appartement dans une maison solide et bien bâtie ; mais enfin, on a bâti cette maison pour y jouir tranquillement de tous les plaisirs de la vie, et il faut être, ce me semble, bien malheureux, quand on est dans un salon, avec de jolies femmes, pour aller s'inquiéter de l'état de la toiture de la maison.

Ainsi donc, Stendhal redoute la politique parce qu'il aime la gaîté. La gaîté n'est pas donnée à tous les hommes, j'entends surtout, ceux d'aujourd'hui. Cette gaîté, Stendhal la goûte, en toute honnêteté, malgré maintes bravades de hussard, là où elle se trouve, auprès des dames. Mais que deviendrait-elle si les bruits et les fureurs de la politique emplissaient les adorables têtes de nos femmes ? Georgina de Devonshire, célèbre par sa beauté et son portrait par Gainsborough, embrassa un boucher (un charbonnier, écrit Stendhal. Et pourquoi pas, aussi, un charbonnier ?) pour gagner une voix de plus à son candidat, Charles Fox. Heureux hommes ! le boucher, le charbonnier et le député ! Mais Stendhal voudrait que les baisers

des dames soient accordés pour d'autres causes... Quelle curieuse fin pour un « opus » politique : « (...) en faisant le bien général, conservons un peu de plaisir ! »

*

Certes, dans la lettre III, Stendhal essaie de revenir sur ces cavalières réflexions. Un moment seulement, car il constate la « dépravation » des vertus civiques. En mai 1814, il traduisait en langue stendhalienne les *Haydine* de Carpani. Haydn et Mozart lui révélaient qu'on pouvait — fût-ce sous le despotisme, dit éclairé, des Habsbourg — goûter le plaisir de vivre.

En dépit des différences de ton, je ne crois pas que nos deux lettres soient contradictoires. Une constitution ? Soit ! Mais n'oubliez pas, de grâce, messieurs les politiques, que nous sommes sur terre, non pour faire de la politique, mais pour vivre ! Au sortir des mêlées héroïques et sanglantes de la Révolution et de l'Empire, Stendhal espérait trouver dans la monarchie un gouvernement qui lui permettrait de vaquer à son bonheur.

Il fut déçu. Quand reviendrait-il à Méry-sur-Seine ?

HENRI-FRANÇOIS IMBERT

PREMIÈRE LETTRE

Méry-sur-Seine, le 1er mai 1814.

A Monsieur P. de B..., à Paris,

J'ai reçu, Monsieur, la foule de brochures, de pamflets, de satires, de grandes plaintes, de petites déclamations, d'hymnes que vous m'avez envoyés de Paris. Je vous en remercie. Vous voulez qu'en retour je vous écrive de longues lettres, que j'abandonne les travaux de mes champs et suspende la douleur que me cause la misère dont je suis entouré dans les plaines de la Champagne, pour vous parler de politique et de constitution. Vous me tenez si bien au courant de ce qui se passe à Paris, et ma curiosité est tellement éveillée, qu'il me sera impossible de vous refuser, et que je vous ferai repentir de votre demande en vous renvoyant, dans une seule lettre, autant de sottises qu'en contiennent toutes vos brochures. Cependant, c'est beaucoup dire. Je

pourrais d'un seul mot, et sans que vous eussiez de reproches à me faire, couper court à toute discussion, et conclure, sans examen et sans preuves, à l'exemple de la plupart des écrits qui vous inondent, *qu'il ne faut point de constitution*. Comme il faut de petits schismes, même dans les sectes les plus raisonnables, les anti-constitutionnels sont divisés en deux partis qui, je le crois comme vous, ne se feront pas beaucoup de mal ; les uns disent *point de constitution* et s'en tiennent à ces paroles décisives ; les autres, fiers d'avoir fait un pas vers une opinion, demandent avec hardiesse que le Roi rétablisse purement la constitution du règne de Louis XIV. Je n'ai pas, Monsieur, passé toute ma vie à Méry-sur-Seine. Quoique toujours ami de la retraite, j'ai voyagé. J'ai visité la Grèce et l'Italie. Un ami m'accompagnait, il avait les mêmes goûts que moi. Il y a trente ans que, voulant mettre un terme à nos courses, nous résolûmes de nous fixer sur les bords du golfe de Naples, dans une maison de campagne qui nous offrait toutes les délices de la nature et de l'art. Nous avions de la fortune, le luxe de vanité ne nous touchait plus, nous employâmes tout à augmenter les jouissances de l'âme. Notre maison vaste fut ornée de tableaux et de statues, des collines s'élevèrent à grands frais dans nos charmants jardins, chacune avait son paysage ; la ville et cette belle mer, source de tant d'émotions, s'offraient à nous sous mille aspects divers : de tous les points on voyait le Vésuve ; là nous jouissions de deux printemps dans la même année ; tous les arts, enfants de ce doux climat, embellissaient notre vie ; deux jeunes beautés que nous avions amenées d'Athènes occupaient un pavillon séparé : nous goûtions dans leurs entretiens et dans leurs bras tous les plaisirs de l'amour, et plus d'une fois nous fûmes surpris au comble du bonheur par l'impression la plus profonde et la plus terrible que puisse recevoir un homme qui n'est livré ni à l'ambition des places, ni à celle de l'esprit.

Dispensez-moi, Monsieur, de vous décrire l'irruption et les craquements du Vésuve, et sachez-moi gré de cette modération. Un écrivain de nos jours ne manquerait pas de chercher à vous persuader qu'il a eu de grands plaisirs et voudrait à toute force vous les faire partager par l'emphase de ses discours.

Tout périt. Un tremblement de terre renversa notre bonheur, engloutit, hélas ! Hélène et Déidamie. La contemplation habituelle des fumées du volcan, les secousses fréquentes qu'il occasionne les avaient rendues insensibles à la crainte ; elles jouissaient paisiblement, ainsi que nous, de la grandeur du spectacle. Nous les vîmes disparaître. Le feu dévora ce séjour enchanté, nos collines furent remplacées par des lacs et des gouffres.

Nous quittâmes ces lieux trop aimés, nous parcourûmes encore une fois la Grèce et l'Italie ; le dérangement de notre fortune nous força à nous livrer au commerce, nous la rétablîmes.

Nous n'étions plus jeunes, et je pensais à finir doucement ma vie sous le toit paternel ; mais mon ami toujours triste, mélancolique n'avait pu effacer de sa mémoire les jours que nous avions passés près de Naples ; il regrettait sans cesse, et ce ciel voluptueux, et ce magnifique paysage dont nous avions si bien joui ; il se représentait toujours cette maison, ces collines, ces forêts de fleurs qui avaient été notre ouvrage. Pour calmer sa douleur, il dessinait nos jardins, nos points de vue ; il arrêtait, en pleurant, son pinceau sur le bosquet favori où il allait se perdre avec Hélène.

Il conçut le projet de rétablir notre demeure telle qu'elle était autrefois, son bonheur en dépendait. Je le suivis. Mais nous ne fûmes pas plutôt arrivés sur cette terre de désastres, que je sentis combien il nous serait difficile d'atteindre son but ; on pouvait relever la maison, on pouvait tirer parti des jardins ; nos collines n'existaient plus, mais d'autres s'étaient élevées qui ne le cédaient en rien aux anciennes pour la hauteur et la majesté ; la végétation paraissait devoir être plus vigoureuse dans le nouveau terrain ; nous pouvions y ménager des perspectives aussi variées, aussi frappantes que celles d'autrefois ; la vue pouvait même percer plus loin, ces beaux lieux, enfin, n'attendaient pour briller encore que l'arrivée de leurs anciens maîtres. Mais mon ami ne voulut jamais se départir de son plan ; j'eus beau lui dire que nous ferions mieux de profiter des plaisirs nouveaux que le ciel nous indiquait ; que notre bonheur actuel pouvait être égal à l'ancien, sans venir tout à fait des mêmes causes ; que nos biens seraient

dissipés par le travail qu'il voulait entreprendre ; que notre vie déjà avancée n'y suffirait pas : je ne pus rien obtenir. Incapable de se livrer à d'autres sentiments, il aurait désiré conserver jusqu'aux traces des pieds d'Hélène, et se faire une vie toute de souvenirs.

Je cédai à ses instances, nous nous dévouâmes à cette nouvelle création ; nous réussîmes à reproduire des détails pleins de grâce, mais sans beauté et sans proportion. A mesure que nous retrouvions quelques plaisirs, notre courage s'accroissait ; nous essayâmes donc de relever les anciennes collines ; mais plus nous aspirions à atteindre ce terme de nos travaux, plus nous nous aveuglions sur les moyens : nous eûmes la pensée de combler les lacs et les gouffres par l'abaissement des collines que le tremblement de terre avait formées : nous tentâmes cette grande entreprise : à peine furent-ils comblés que les terres nous manquèrent.

Il fallut songer à en acheter chez nos voisins. Jaloux du succès qui commençait à couronner nos travaux, ils nous imposèrent des conditions onéreuses : nous étions presque ruinés, le charme de notre habitation avait disparu, nos jardins étaient devenus communs et plats ; nous fûmes forcés de les quitter encore une fois ; découragés, pleins de repentir et n'espérant plus que la vie du vulgaire, nous revînmes végéter en Champagne.

Que pensez-vous, Monsieur, de mon histoire ? Ne vous semble-t-il pas que je sois payé pour n'être pas de l'avis de ceux qui désirent le rétablissement de la constitution de la France, telle qu'elle était sous Louis XIV ?

Peut-être que cette histoire est un peu longue, et qu'on pouvait réfuter en deux lignes une opinion qui doit avoir bien peu de poids, je ne dis pas auprès des hommes qui jugent notre siècle, mais auprès de ceux même qui n'ont vu que superficiellement ce qui s'est passé en France depuis vingt-cinq ans. Je me suis livré au charme des souvenirs ; pardonnez-moi, comme j'ai pardonné à mon ami.

Je ne veux me fâcher que contre ceux qui tranchent et qui disent nettement « point de constitution ». Je suis jaloux de gens qui ont le travail si facile. Quelles peuvent être les vues de ces Messieurs ? Si on leur répondait : « Vous avez tort ; demandez une constitution, c'est votre intérêt, car on veut la faire pour vous, tout

exprès : vous êtes jaloux de quelqu'un, hé bien ! on vous le sacrifiera ; les places si enviées parmi nous, les hommes qui servent à obtenir des places, tout sera pour vous, je vous le répète. Soyez donc sages et songez à ce que vous dites. » Pensez-vous qu'alors ils ne demandassent pas à grands cris cette constitution dont ils ne veulent pas qu'on s'occupe ?

N'aurait-on point par là leur secret ? Et ne verrait-on pas que leur vœu n'est qu'un outrage fait à un Roi qui veut régner pour le bonheur de tous les citoyens ?

Comment m'y prendrai-je pour vous prouver la nécessité d'une constitution ? Je ne voudrais pas tomber dans la métaphysique ; je ne voudrais parler ni de pacte social, ni du bonheur des peuples, ni des horreurs du despotisme, choses sur lesquelles on a tant écrit, sur lesquelles on a si peu lu et si peu pensé, et dont on parle toujours, car il faut parler. Je ferai vite une seule observation : lorsqu'un peuple fait les premiers pas vers la civilisation, il se choisit un chef ; ce chef qui est en général l'homme de la nation qui a montré le plus de caractère ou qui en a imposé par des passions inconnues au peuple, ce chef abuse de sa puissance. Le second pas vers la perfection de la société est donc de poser des limites au pouvoir du monarque, de garantir ce pouvoir si nécessaire à la sûreté et au bonheur de tous, des fureurs d'un peuple qui renverse son ouvrage en un instant ; en un mot, de l'affermir par des lois auxquelles tout se soumet. Les lois fondamentales d'un état, une constitution, est-ce la même chose pour vos beaux esprits ? Veuillez-le leur demander. S'ils répondent que oui, j'intéresserai leur amour-propre, en leur disant à mon tour : « Messieurs, voulez-vous reculer au premier pas de la civilisation ? Voulez-vous être demi-sauvages ? Voulez-vous même, pendant que vous y êtes, marcher à quatre pattes ? »

Mais pourquoi des thèses générales, lorsque les faits sont sous nos yeux ? Examinons plutôt les opinions qui régnaient en France avant que l'heureux retour des Bourbons et les espérances qu'ils font concevoir eussent réuni tous les esprits.

Buonaparte s'était fait un grand parti ; les hommes qui gémissaient sous son joug de fer, mais qui craignaient encore plus un avenir inconnu, ceux qui étaient

trop faibles pour soutenir l'idée des sacrifices exigés par le bien public, ceux qui étaient assez aveugles pour espérer que Buonaparte nous sauverait des malheurs d'une guerre que son ambition avait rendue si redoutable, les acquéreurs des biens nationaux tremblants sans motifs pour leur propriété désiraient la conservation de son gouvernement.

D'autres qu'éblouissaient sa fortune et ses actions éclatantes, dont l'esprit, abjurant la raison et l'amour de la patrie, était subjugué par la force de son caractère et l'impétuosité de ses volontés, étaient attachés à sa personne et voulaient que la France, aveugle au bord de l'abîme et ivre d'une gloire fausse et précaire, fléchît sous l'homme qui les faisait trembler.

L'admiration, Monsieur, nous a fait bien du mal. Aurons-nous un article de la constitution qui nous la défende à l'avenir ?

Enfin, Buonaparte était soutenu par la multitude de Français qu'il avait intéressés à sa cause et par cette grande machine du pouvoir exécutif, modèle à suivre dans une vaste monarchie, et qu'on aurait admirée si elle avait été mue par d'autres lois.

A Dieu ne plaise que je veuille dire ici que tous les Français qui ont concouru à l'administration de Buonaparte et qui ont si fort élevé la gloire de nos armes, ne fussent guidés que par un lâche intérêt personnel ! De si petites âmes n'auraient pas produit d'aussi grandes actions. Je ne suis pas de ces hommes mécontents qui croient faire preuve d'une âme supérieure en méprisant la patrie, et sa gloire est plus pure qu'on n'affecte de le dire aujourd'hui : c'est où l'honneur les appelait que volaient nos héros ; c'est au poste où les retenaient leurs serments que nos magistrats demeuraient fidèles.

Le parti des Bourbons était celui des hommes sages et clairvoyants ; des hommes d'état qui voyaient depuis longtemps que la France n'avait plus de refuge assuré que dans les bras de cette antique famille ; il était surtout le parti du peuple. Combien de fois dans nos villages de Champagne, tristes victimes des fureurs de Napoléon, ai-je entendu ce peuple malheureux s'écrier en pleurant : Mais où est donc le Roi ? Quand pourrons-nous le faire venir ? Les propriétaires, les nobles, ont désiré le retour des Bourbons ; mais ils n'ont jamais fait

hautement entendre leurs vœux comme ce peuple qui a si bien mérité les bienfaits que lui prépare un roi patriote.

Venait enfin le parti des républicains. Ne vous effrayez pas trop de ce mot, et n'en riez pas : nous sommes enfants et disciples de la révolution : la révolution est née des progrès de l'esprit humain et de la faiblesse des anciennes institutions ; je pourrais dire de la nécessité. Les principes qu'elle a fait germer en France, et comme nous le voyons aujourd'hui, en Europe, sont éternels ; c'est elle qui rend libre l'Espagne, la Hollande et l'Italie ; c'est elle qui comprime de tout le poids de l'opinion les gouvernements qui sont encore arbitraires et qui a écrit des constitutions dans tous les cœurs. Des gens qui savent aussi bien que moi toutes les infortunes qu'a produites une secousse dont profiteront peut-être les générations futures, ne manqueront pas de s'étonner ici que j'ose souhaiter la conservation du bien, né de tant de maux passés ; ils se plaindront que je ne m'indigne pas de nos fautes et de nos crimes. Je suis vieux et ne m'indigne plus. Je choisirais mal mon temps, puisque de si grandes misères vont naître enfin les leçons de l'expérience, et que ces leçons vont être appliquées au bonheur qui nous reste et à celui de nos fils.

Je dis donc qu'il y avait des républicains en France, que les idées républicaines étaient celles du plus grand nombre des Français, et des Français qui, par leur mérite et leur influence, forment l'opinion dominante.

J'ai toujours peur de vous révolter, et j'arrive bien vite à expliquer mes républicains. L'expérience de la révolution et le despotisme de Buonaparte avaient apaisé l'effervescence de leurs têtes ; ce n'étaient plus ces hommes sans frein qui croyaient qu'un peuple était libre lorsqu'il avait le droit de se gouverner lui-même ; nous n'avions plus de Brutus, et nous l'avons bien prouvé...

Ces républicains nouveaux n'aimaient donc plus que la liberté, et non la chimère de la démocratie française. Tempérés par les excès du gouvernement populaire et par ceux de la tyrannie, ils étudiaient, ils admiraient la constitution de l'Angleterre, ils soupiraient pour qu'on nous rendît dignes d'en recevoir la forme. Ennemis acharnés de l'homme qui nous en avait ravi l'occasion

et qui, pour mieux nous rendre esclaves, accoutumait l'esprit public à ridiculiser toutes les idées libérales ; c'est vers les Bourbons qu'ils tournaient les yeux ; c'est en invoquant leur retour qu'ils invoquaient la liberté, c'est par eux qu'ils espéraient profiter des malheurs que ces princes avaient partagés avec leur pays, et de vingt-cinq ans d'une révolution d'où sortira l'union immortelle et éclairée des peuples et des rois.

Si je ne me trompe pas sur la nature et le nombre des partis qu'on distinguait en France, on doit en conclure que tous les esprits seront satisfaits par le retour des Bourbons, par une constitution mûrement méditée, et par la garantie des intérêts créés par Buonaparte, garantie déjà assurée par la parole du souverain, et qui, on peut le prédire, sera désormais un des plus fermes appuis du trône et des lois sur lesquelles il s'établira.

Si je déduis encore de cette revue qu'une constitution est indispensable, vous me répondrez que je n'ai observé que des opinions et non des partis ; que les Français abattus, apathiques, se contentaient de vains désirs et ne les auraient appuyés d'aucune action.

J'en conviens, mais pourrait-on lutter avec l'opinion générale ? Concevriez-vous qu'un gouvernement dont le système serait directement opposé à l'esprit et aux lumières de son peuple pût avoir quelque stabilité ? Ne sait-on pas qu'une opinion éclate tôt ou tard en actions, et que sans le frein volontaire et respecté des institutions et des habitudes, il n'y a plus que la force entre le peuple et le souverain ? Il est temps, ce me semble, de nous mettre en garde contre cette impatience d'action, sans but et sans mobile déterminé, qui nous saisit tous les quatre ou cinq ans, et de la remplacer en donnant à nos âmes une action constante et vigoureuse, produit de l'amour des lois et de la chose publique.

Louis XVIII l'a senti mieux que tous les Français ensemble. Roi par le droit de sa naissance, rappelé par les vœux de son peuple, mais non par ses efforts ; ce prince, le plus généreux des princes, veut employer sa puissance à nous donner des lois que nous n'avons pas le courage de désirer. Tandis que son caractère personnel devrait rassurer contre le pouvoir illimité qu'on pourrait lui confier, il nous invite lui-même à profiter des lumières que nous avons répandues en Europe, et

qui pourtant étaient prêtes à s'éteindre chez nous.

Honneur, gloire, amour à ce Roi ami de la patrie ! A ce Roi qui seul aura connu la vraie grandeur ! Plus heureux mille fois que tous les rois d'Angleterre, à qui la constitution fut arrachée par force et par lambeaux ; c'est de sa volonté seule que la France tiendra tout son être ; c'est à lui que ses successeurs devront un pouvoir inébranlable : c'est de ce Roi sage que datera désormais la gloire de la France. Son nom sera béni par les races futures ; il le sera par une nation libre. Remercions-le de n'avoir point désespéré d'un peuple momentanément flétri par la servitude.

Mais que ce peuple se ranime donc ! qu'il rallume son courage aux rayons du nouvel astre qui va briller sur la patrie ! qu'il ne se tourmente plus pour s'avilir lui-même ! qu'il se rappelle sa gloire, ses vertus et se montre digne de seconder Louis dans son héroïque entreprise ! qu'il obtienne par ses sacrifices le droit que vont acquérir tous les peuples de l'Europe, de pouvoir, au cri chéri de Vive le Roi ! joindre le cri glorieux de Vive la Liberté !

DEUXIÈME LETTRE

Méry-sur-Seine, le 2 mai 1815.

A Monsieur P. de B..., à Paris.

Dans ma lettre d'hier, Monsieur, je me suis emporté. J'ai été poussé par un beau zèle constitutionnel. Pour un Français, c'est une bonne fortune. Mais cette nuit, j'ai fait des réflexions : des objections d'une grande force se sont présentées à moi, et je croirais presque aujourd'hui que, comme le disent vos aimables, *il ne faut point de constitution.*

D'abord, voilà bien des constitutions. Outre la constitution anglaise, mère commune, nous aurons l'espagnole, la hollandaise, la nôtre, sans compter celle des dix-neuf cantons, et que tous les petits états vont s'en mêler et suivre nos grands exemples : voici donc ma première objection. Les Anglais, en parlant de leurs lois

à des étrangers, prennent une attitude fière, méprisante ; ils font sonner les mots de *constitution anglaise* : ils ont toujours à la bouche ceux d'un *Anglais, un vrai Anglais, un homme libre anglais,* et tout cela, outre la force qu'en retire la constitution, ne laisse pas de donner dans le monde une certaine contenance, de faire plaisir à celui qui se croit le droit d'être fier. Or, dites-moi, Monsieur, ce que nous ferons d'une constitution, nous autres, si nous ne pouvons prendre l'air cavalier, frapper de notre canne dans nos mains, et dire, *la constitution française, un Français se doit à lui-même, un libre Français,* car vous comprenez bien que nous ne pourrons jamais nous vanter de posséder ce dont toute l'Europe jouira, et qu'un bonheur qu'on n'a pas tout seul tente bien peu. Me voilà donc par cette seule raison dégoûté de la constitution.

Mais il y en a bien d'autres : les hommes vont devenir sérieux et attentifs au bien public : ils ne le sont déjà que trop ; des idées étroites de justice étoufferont bien des plaisanteries : le vaudeville tombera : on parlera politique dans les salons et même à table : faudra-t-il que les femmes se retirent au dessert, comme en Angleterre, ou bien qu'elles lisent Montesquieu ? Iront-elles nous préparer du café dans la salle voisine, ou rechercheront-elles avec nous, si la vertu, l'honneur et la crainte, sont les principes ou les conséquences des trois gouvernements ? L'un et l'autre parti présentent de graves inconvénients. Quoi ! nous perdrions le reste de notre galanterie ! nous souffririons que nos femmes aimassent la liberté ! que dis je ? qu'elles se mêlassent des élections et donnassent des baisers à des charbonniers [1], afin d'en obtenir des suffrages pour nous (non pas pour nous, pour leurs amants) ? et le tout pour une constitution. Gardons-nous de tomber dans une telle anarchie.

Enfin, Monsieur, si nous exilons notre gaieté naturelle, si l'ordre social est tellement établi que l'intérêt de chacun soit l'intérêt public, si toutes nos actions concourent à un but unique, songez qu'il n'y a plus rien au monde que de louable ou de méprisable, qu'il n'y a plus de ridicule et plus de comédie ; que, pour rire,

1. Tout le monde sait que la charmante duchesse de Devonshire, chantée par Delille, distribuait des baisers aux bouchers de Londres, pour gagner des votes à M. Fox, qui ne lui inspirait pourtant aucun intérêt personnel.

nous serons obligés de nous jeter dans la charge, qu'il faudra appeler à notre secours Polichinelle ou faire construire pour Brunet une salle assez vaste et assez sonore pour que la moitié de Paris, au moins, puisse jouir à la fois de ce grand acteur. Alors la partie sérieuse et respectable de la nation s'indignera, dira que l'esprit public exige qu'on revienne à Molière. L'esprit public répondra qu'il n'y comprend rien, des luttes terribles s'engageront entre la partie sérieuse et l'esprit : des hommes atrabilaires y verront la chute de la gloire nationale, delà le spleen et les boxeurs que notre vanité repoussera comme tenant de la barbarie insulaire.

Il me vient encore une crainte que je soumets à la rectitude de votre jugement. La chambre des départements aura des orateurs : on assure que ces orateurs emportés par la véhémence de la passion, ou attentifs à suivre leurs raisonnements, ne respectent pas toujours la langue : ils auront plus de chaleur que d'harmonie ; ils chercheront quelquefois l'incorrection, des mots nouveaux ou durs rendront souvent mieux l'énergie de leurs pensées : il s'ensuivra un néologisme désastreux : l'académie méprisera nos orateurs : ceux-ci regarderont en pitié les discours académiques : ajoutez un peu de cœur aux uns et aux autres, et voilà encore des boxeurs dans la meilleure compagnie. Ne pensez-vous pas, Monsieur, que déjà nous boxons, et que la constitution que vous m'avez envoyée a été faite à coups de poing ?

Si vous trouvez que j'ai plus de raison dans cette lettre que dans la précédente, dites-le moi et je ne vous parlerai plus de constitution : si vous me blâmez, je m'en rapporte à vous, car vous demeurez à Paris, c'est là qu'on décide des modes et des lois ; c'est là qu'on règle les sentiments et les pensées de la province : mais, au nom du ciel, ne bannissons pas l'amour volage de notre aimable France, et en faisant le bien général, conservons un peu de plaisir.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 7703 - Dépôt légal : 3e trim. 1960.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.